

PARADIGMA



Dana Nicoleta Popescu

MĂȘTILE TIMPULUI

***Mit și spiritualitate în proza
lui Paul Eugen Banciu***

Dana Nicoleta Popescu
MĂȘTILE TIMPULUI
Mit și spiritualitate
în proza lui Paul Eugen Banciu

Colecția
PARADIGMA
apare sub îngrijirea lui
LUCIAN ALEXIU

© EDITURA HESTIA
© EDITURA ANTHROPOS

All rights reserved.

Reproducerea parțială sau integrală a textului,
pe orice fel de suport tehnic,
fără acordul editorului,
se pedepsește conform legii.

Printed in Romania

Dana Nicoleta Popescu

MĂȘTILE TIMPULUI

**Mit și spiritualitate în proza lui
PAUL EUGEN BANCIU**

**HESTIA &
ANTHROPOS**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

POPESCU, DANA NICOLETA

**Măștile timpului. Mit și spiritualitate în proza
lui Paul Eugen Banciu / Dana Nicoleta Popescu. –
Timișoara : Hestia ; Anthropos, 2012**

Bibliogr.

ISBN 978-973-105-037-9 ; ISBN 978-973-7985-77-4

821.135.1.09 Banciu, P. E.

929 Banciu, P. E.

ARGUMENT

Proza lui Paul Eugen Banciu – cincisprezece romane, un volum de proză scurtă, cinci volume de eseuri, tablete, narațiuni alegorice, crochiuri culturale, pamflete – relevă o neconținută căutare a menirii sale artistice, a propriului destin. Meditația existențială are drept coordonate cultura românească și cea universală, cu popasuri asupra gândirii filosofice, artelor plastice, literaturii, istoriei, arheologiei.

Urmând câteva trasee ale receptării critice din anii apariției primelor sale romane, observăm că exegeții prozatorului pornesc de la mit și simbol, ce definesc esența operei sale. Cornel Ungureanu îl plasează pe autorul aflat la debut în contextul generației sale, indicând, totodată, înzestrarea acestuia pentru o construcție epică elaborată: „Paul Eugen Banciu aparține unei serii literare ce îi numără pe Eugen Uricaru, Mihai Sin [...], prozatori remarcabili, ce au șansa de a da noi impulsuri, prin noi structuri stilistice, romanului actual; [...] simbolul și situațiile simbolice pun în lumină, în cărțile acestora, capacitatea de a transcende faptul brut...”¹ Marcel Pop-Corniș îl definește ca fiind

„un prozator remarcabil, cu invenție epic-simbolică debordantă, cu un apetit al marilor desfășurări narative și metaforice, cu capacitatea de a anima un univers mereu inconfundabil [...] ce-și păstrează concretețea dramatică, dar este investit în același timp cu valori arhetipale.”² Vasile Chifor notează trăsături definitorii ale creației lui Paul Eugen Banciu: „Impetuos și reflexiv în egală măsură, autorul este dispus să solicite, în funcție de intenții, când resursele unei robusteți imagistice care concurează evenimentele în planul realității, când să confere acestuia sugestii poetice sau de mit, dezvoltând un motiv până la o semnificație parabolică sau existențială. Inserția fabulosului în real tulbură, seducător, echilibruul cadrului, dar nu modifică nici impresia de viață frenetică, nici nu anulează cerințele verosimilității.”³ „Obsesia elementarului, o umanitate frustră, stăpânită de un inflexibil cod moral, o lume primară trăind în arhaicitate, sub semnul spațiului închis, eliberând fertile sugestii mitice, iată primele repere ale prozei pe care o practică Paul Eugen Banciu.”⁴, sintetizează Adrian Dinu Rachieru. „Aproape toate romanele lui [...] se remarcă prin atitudine, prin tensiunea mitică strânsă în paginile lor, prin proza simbolică clipocind de sensuri ascunse sau întretăiate, luminând sau ținând în umbră personaje și acțiuni”⁵, observă Alexandru Ruja. Brândușa Armanca indică parabolicul infuzat în narațiune: „există, în toate romanele, situații parabolice pentru care Paul Eugen

Banciu are o particulară vocație. Acestora li se adaugă voința construcției parabolice. Cheile sunt risipite pretutindeni, cu o bine mascată tehnică aluzivă, în titluri, subtitluri, mottouri, în nume și referințe livrești care, deși discrete, sunt pregătite să focalizeze ceremonialul cotidian, mult peste marginile particularului.”⁶ „Scenele se petrec într-un fel de ritual bătrânesc, păgân, dansul, băutul, dragostea, moartea, vrăjile, toate, semne ale acelei civilizații revoluate ce ține [...] nealterată fermitatea spirituală a eroilor.”⁷, remarcă Ion Arieșanu.

Autorul realizează o permanentă sinteză între mitologia universală și cea românească: Meșterul Manole și Icar fuzionează în *Demonul discret*; mitul centrului, prin particularizările sale în operă locuința (*Casa Ursei Mari*, *Casa de pânză*, *Marii fericiți*, *Somonul roșu*), satul (*Sărbătorile*) și zigguratul se conjugă cu motive mitice românești: oamenii pietrei și oamenii lemnului (*Casa Ursei Mari*), femeia ancestrală în confruntare cu civilizația și istoria (*Casa Ursei Mari*, *Reciful*). Similar se întrepătrund miturile din diverse culturi, grefate pe filosofia timpului, bipolaritățile sacru-profăn, solar-selenar și simbolismul animalier.

Transgresarea mitului prin oniric și fabulos conduce la noianul de superstiții-simbol și reprezentări zoomorfe, ivindu-se astfel puncte de interferență cu prozele lui Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Fănuș Neagu și Sorin Titel. Personajele își însușesc măști animaliere: ursul (*Casa*

Ursei Mari); lupul (*Casa Ursei Mari*, *Sărbătorile*, *Noaptea strigoilor*); muflonul; grifonul (*Zigguratul*, *Muflonul*, *Demonul discret*); păianjenul (*Zigguratul*, *Demonul discret*, *Remora*); hamsterul (*Singurătatea luminii*). Dintre viețuitoarele adâncurilor lichide, remora, somonul roșu și piranha, primele două sunt prezente nu doar în romanele omonime, ci și în *Demonul discret* (remora), respectiv *Reciful* (somonul).

Pe lângă protagoniștii din *Marii fericiți* (*Prorocul*) și *Luna neagră* (*Lucifericul*), apar numeroși actanți, în roluri principale sau secundare, care ființează între tărâmurii sau măcar transcend limitele cotidianului: arhetipala Femeia Marii (*Casa Ursei Mari*), nimfa apelor, Teofana (*Reciful*); șamanul Mogu (*Sărbătorile*); sibilele mama Iara (*Reciful*) și nevasta Mogului (*Sărbătorile*, *Zigguratul*); Dascălul din parabola zigguratului, devenit în final profet care strigă în pustiu; Ieremia, artistul ce se împărtășește din esența tizului său biblic (*Casa de pânză*); baronul von Löwe, spectrul din *Demonul discret*, prevestitor al răscolirilor aduse Europei de Primul Război Mondial; vrăjitoarea albă Ivanda și părintele Iosif, *arhanghelul* (*Marii fericiți*).

Între mit și simbol, arhetip și parabolă, arhaic și existențial, scriitorul construiește un spațiu românesc plasat pe câteva coordonate de referință ale prozei românești din veacul trecut.

1. FEMININUL ARHETIPAL

Prozatorii români din perioada postbelică s-au confruntat cu o dublă constrângere – a cenzurii și autocenzurii. Cu toate acestea, au existat scriitori care au știut să evite clișeele și lozincile, astfel că tematica impusă a rămas doar un element secundar în economia operei. Debutând în 1978 cu romanul *Casa Ursei Mari*, Paul Eugen Banciu a reușit să evite locurile comune ale construirii *noii orânduiri*, prezentând personaje și evenimente într-o viziune neconvențională. „Tema, pe placul epocii, era dintre cele general umane: prezentul *versus* trecut, obținând, nu-i așa, progresul. Forța tradiției, fisurată de determinările timpului nou, ce a umplut țara și literatura cu șantiere, activiști, realizări mărețe și pagini peste pagini de necitit. Zonă în care și Paul Eugen Banciu ar fi putut să eșueze foarte ușor, mai ales că toate ingredientele erau prezente. Din fericire, cartea se bazează pe înfruntarea continuă dintre semnele contrare, asigurând o tensiune benefică din perspectiva epicului.”¹ Dorin Murariu evidențiază, ca într-o răsfrângere în oglindă, trăsăturile definitorii ale romanului: „Închizi cartea și îți dai seama că ai fost părtaș la altceva decât la simpla formalitate a

unui debut. Ai simțit imediat cadența și densitatea frazei, în care autorul a topit tot ce a avut prin preajmă (descrieri, dialoguri, gândurile personajelor, cuvintele naratorului) pentru a obține un curs epic mereu expresiv, în ochiurile căruia simbolurile mijlocesc legături surprinzătoare cu multe din rafturile bibliotecii.”²

Mitologicul și simbolicul marchează primul volum al lui Paul Eugen Banciu, anunțând devenirea lor ulterioară: constante ale întregii opere. Exegeza a salutat apariția romanului *Casa Ursei Mari*, intuind nașterea unui adevărat prozator, pentru care arhaicul și sensurile de adâncime au o importanță covârșitoare. Cornel Ungureanu nota: „Forța cu care e scris acest roman cu câteva personaje memorabile este demnă de semnalat; lumea insolită a lui Paul Eugen Banciu, prinsă în riturile și ritualurile ei, trăind metamorfoze de o stranie poezie, repetă (recapitulează) rituri ale învierii și ale reînvierii. *Casa Ursei Mari* poate fi și un teritoriu magic, în care familia devine început și sfârșit nostalgic, împlinire și imediată apropiere.”³ Laurențiu Ulici reține tensiunea mitică a faptului epic și profilul pe care îl dobândește lumea muntelui, predispusă la sugestia mitologică prin statutul ei existențial, conducându-se, ca într-o existență tribală, după reguli ancestrale.⁴ Mircea Mihăieș definește *Casa Ursei Mari* ca roman ce vizează o mitologie a transformării, mare metaforă în mișcare, subliniind procesul de metamorfozare a personajelor și acțiunii.⁵ Marcel Pop-Corniș distinge în volumul de

debut al lui Paul Eugen Banciu prezența unui timp repetitiv, ce aparține legendei sau eposului popular.⁶ „Cu lumea acestei cărți pătrundem într-un spațiu al revelației mitice.”, subliniază Vasile Chifor. „Este o lume situată la antipodul celei beneficiind de confortul civilizației, acceptând prin deliberată opțiune austeritatea, vitregia și necunoscutele unei naturi înnobilate și însuflețite prin descătușările de energie umană.”⁷ Marian Odangiu remarcă sugestia mitică a romanului și personajele gândite ca instanțe simbolice ale unor mutații cu adânci rezonanțe.⁸ Florența Albu observă fuziunea dintre substratul arhaic și tema modernă: „*Casa Ursei Mari* [...] este o baladă bolovănoasă, aducând o asprime, un suflu al înălțimilor *Mioriței*, al unei lumi ancestrale – oieri, tăietori de pădure, dihânii, râuri, codru – la întâlnirea cu epoca șantierelor care schimbă cursul apelor, locurilor, destinelor. / Un șantier și lumea sezonierilor care vin, ca într-o altă transhumanță, la tăiatul pădurii, urmând nu numai un calendar al lor, dar și un ritual; această confruntare a tradiției, datinei, legii pământului, cu oamenii dezrădăcinărilor, reșezărilor după alte legi... Cartea putea fi a locurilor comune, a respectării canoanelor știute. Și nu este așa!”⁹ Brândușa Armanca citește *Casa Ursei Mari* prin perspectiva unui etos influențat de dansul popular: „Etosul aparte al forestierilor, între care Femeia Marii are un rol exponențial, stă sub semnul «horei», menținând rotundul patriarhal al comunităților închise.

«Horei» i se opune reprezentarea «lumii în trepte», proprie colectivităților citadine.”¹⁰

George Șerban a plasat în centrul romanului personajul colectiv: „personajul central este comunitatea de muncă a unor forestieri [...], o comunitate cumva primitivă, anacronică, trăind pierdută în mijlocul unei naturi fruste și a propriilor legi atavice, pe care le păstrează și le respectă cu strășnicie. [...] Apropiat eroilor săi, Paul Eugen Banciu urmărește cu subtilitate sinuoasele reverberații psihologice ale dezrădăcinării, în jurul cărora țese o atmosferă mistică densă.”¹¹ Pentru Vasile Chifor, Maria constituie personajul nucleu al romanului¹² iar Marcel Pop-Corniș consideră că „animatoarea (și păstrătoarea) ritualurilor vieții” deține poziția centrală în carte: „*Casa Ursei Mari* este romanul baladesc al unui singur erou”¹³. Alexandru Ruja echilibrează ponderea pe care protagonista și personajul colectiv o au în narațiune: „Memorabilă [...] rămâne Femeia Marii, amestec ciudat de ficțiune și realitate, proiecție de arhetip și simbol al speciei, existând, deopotrivă, în mit ca și în cea mai brutală atmosferă cotidiană.”¹⁴, în timp ce tăietorii de lemne apar ca primi locuitori, întemeitori de legendă într-o mitologie silvestră.¹⁵ Într-adevăr – arată Nicolae Manolescu – „autorul are ochi format pentru [...] micro-societăți, pe care le zugrăvește cu o remarcabilă pregnanță”, dar aceste personaje „constituie pânza de fundal, imensa figurație a cărții facerii”¹⁶. Fundal pe care se desfășoară o poveste a multiplei bipolarități:

feminin-masculin; moralitate dominantă-rătăcire temporară; actualitate-fond primitiv, arhaic¹⁷; munte-oraș¹⁸; stabilitate-neasezare¹⁹; tradiție-înnoire: „Întâlnirea lui Marga cu Femeia Marii reprezintă întâlnirea dintre două lumi. Noul absoarbe vechiul și, totodată, este instruit de el.”²⁰

Contrariile se întrupează în cei doi actanți principali, Maria / Femeia Marii și Nicolae Marga, pe care autorul i-a imaginat într-o relație de continuă atracție-respingere, cu plecări și reveniri, separări și reînnodare a poveștii de dragoste – deplină *coincidentia oppositorum*. „Femeia Marii e mai mult decât o ipostază ilustrativă pentru un tipar mitologic, pe când partenerul ei într-o iubire este un exemplar dăruit de autor cu putere exponențială.”²¹ Maria și Marga își trăiesc propria cosmogonie, întrupându-se în cele două principii primordiale din mitologia chineză, *yin* și *yang*, „expresia dualismului și complementarismului universal”²². „Aceste două principii sunt inseparabile, aflându-se în neîncetată interacțiune și totodată adversitate. În impactul lor perpetuu își are sursa întreaga mișcare cosmică și tot el decide toate modificările petrecute în lume. Principiul *yin* este negativ și slab; el reprezintă tot ce e rece și simbolizează pasivitatea; principiul *yang*, pozitiv și puternic, reprezentând tot ce e cald, simbolizează acțiunea.”²³

Desprinsă din lumea atemporală a satului, Maria a lăsat în urmă un tată avar, rob al băuturii, *pater familias* temut și urât, autor moral al morții

fiului și s-a alăturat tăietorilor de lemne, printre care trăiește ca „femeia nimănui” (*Casa Ursei Mari*, Cluj, Editura Dacia, 1978, p. 34), ispită perpetuă, dar intangibilă: „ajunsese să le fie celor de la cabană mamă și soră, numai nevastă nu” (p. 42); „se mai minunau, ceilalți, de bărbații aceia mari ca urșii și zdraveni, că o ascultau și nu-i ieșeau din vorbă” (p. 96). Alegerea ei amenință ordinea primordială, conducând la aparenta defeminizare a personajului. „Îi bărbat, de bună seamă că-i bărbat. Drumurile și bărbații și iernile din munți or făcut-o bărbat, cu sângele în pumn și cu viața în gât.” (p. 143), cugetă un personaj, neputând să accepte o atât de flagrantă încălcare a rolurilor prestabilite. „Da de ce nu plâng, și caii... nu-i nici femeie, nici bărbat, nici om, nici animal...” (p. 144)

Întâlnirea cu Marga declanșează un *joc al dragostei și al întâmplării*, cu răscoliri sufletești și despărțiri menite parcă să anticipeze regăsirile, în care eroina își trăiește o târzie, dar completă existență feminină, concretizată prin devotament pentru omul iubit, nevoia de a-l proteja și sfătui și, în cele din urmă, prin calitatea de mamă. Autorul o numește constant *Femeia Marii*, apelativul *femeie* desemnând un rol arhetipal, ce păstrează în miezul său inima, simbol al lui *yin*²⁴. Reprezentarea grafică a principiilor inițiale, înlănțuite presupune însă prezența câte unui fragment din principiul opus, „semn al interdependenței celor două determinări, urmă a luminii în umbră și a umbrei în lumină”²⁵.

Femeia Marii își asumă funcția pasivă a celei ce primește schimbările aduse de bărbat, indiferent dacă este vorba de construirea unui baraj sau adoptarea unui nou mod de viață – acceptă, în cele din urmă, hainele orășenești și noul nume, Mia. Totuși, în momentele în care Marga pare a se depărta de sine însuși și de calea asemănătoare destinului, Maria activează punctul alb din jumătatea ei neagră: îi dă bani Elisabetei, fosta soție necredincioasă a lui Marga, spunându-i că bărbatul a murit sau, în finalul romanului, determină plecarea de la cabană.

„O seamă de toposuri românești se regăsesc în romanul lui Paul Eugen Banciu, ordonate de un personaj cu nume straniu: *Femeia Marii*. Este o *Mamă* sau o *Mumă*, femeie care oficiază și care iubește, care dă sens grupului («forestierilor») și sentimentelor celorlalți. Nu o dată alunecăm în orizont magic, profesiunile pot fi simbolice, masculinul și femininul descriu nu numai ființe individuale.”²⁶ Prezență desprinsă din *illo tempore*, Maria devine instanța ordonatoare a comunității organizate ca o gintă²⁷, se constituie ca avatar al femeii din matriarhat²⁸, reeditându-se un mit de esență constructivă²⁹.

Cu toate că poartă numele mamei lui Isus, Maria are „duhul pământului în sânge” (*Casa Ursei Mari*, p. 228) și se apropie mai degrabă de zeițele păgâne, întruchipând prototipul fertilității, al creației³⁰. Iubirea pentru primul ei născut se dovedește la fel de zbuciumată ca și dragostea pentru tatăl copilului, dar pe fiu îl va boteza Trică, numele fratelui mort,

gest ce poate sugera încercarea de protecție și substituția afectivă. Nici nașterea fetei nu oferă prilejul unor aspecte edulcorate – în romanul lui Paul Eugen Banciu, maternitatea apare nefalsificată de idilic: „Așa mi-a fost dat, să plec eu și să n-am puterea ta, că-s femeie și femeile au prunci și pruncii le iartă de joc... și le fac rele și aspre și singure, cu averea lor aia mică, cât o nenorocire, și s-o crească, s-o vadă mare ca pe orice avere, mare, ca s-o poată pierde într-o zi.” (*Casa Ursei Mari*, p. 209)

Feminității exemplare îi corespunde o virilitate pe măsură – Marga se simte „mai tare decât omul și decât nebunia, că nu știuse frica niciodată” (p. 29). O scenă-cheie în apropierea dintre viitorii parteneri îl arată punându-și viața în primejdie, dar câștigând respectul celorlalți: „Artificierul îi bărbat, îi tare, mai tare ca piatra pe care o clatină ca pe un dinte de copil [...]” (p. 116) Dragostea dintre Maria și Marga ia cel mai adesea forma înfruntării, de parcă s-ar război două principii contrare; autorul prelucrează în mod original cosmogonia grecească. Astfel, Maria personifică glia maternă sub chipul Gaiei, soția, dar și adversara zeului celest, Uranus.³¹

Totuși, celestul alcătuit din *yang* scoate la iveală uneori trăsături opuse – Nicolae Manolescu și Vasile Chifor îi semnalează oscilațiile: „Marga mi se pare personajul cel mai izbutit al cărții. Este contradictoriu, insesizabil, eroic și laș, îndrăzneț și fricos, sigur pe el și copilăros. Se laudă prostește cu fapte pe care nu le-a săvârșit, săvârșind pe urmă

altele mai mari despre care nu mai scoate o vorbă. Este în el un amestec inextricabil de onestitate și de șarlatanie. E un povestitor versat, deci și puțin mitoman.”³²; „Nicolae Marga [...] se lasă greu de prins într-o fișă caracterologică datorită imprevizibilității reacțiilor și a lipsei de explicație (cu absența logicii) a unor date. Artificier de meserie, își riscă viața cu seninătatea și calmul cu care o iubește pe Femeia Marii [...]. Fiecare atât de rar gest de tandrețe pare ritualizat, conservat într-o gestică mai întâi interioară, apoi stângaci exteriorizat, risipit prin zgârcenie de vorbe sau duritate verbală.”³³

Cabana administrată de Marga, construită ca o *imago mundi*, marchează abandonarea orașului pentru o întoarcere la origini și a primit numele Ursu, reconstituind locuința pe care Femeia Marii a împărțit-o cu lemnarii și unde s-a produs reunificarea cuplului. Dar înțeleapta eroină își dă seama că viața simplă, naturală a fost pervertită în noul cadru dominat de rapacitate, ce moleșește energiile întemeietoare ale bărbatului care, odinioară, se lua la întrecere cu munții: „Nouă nu ne-o fost dat să avem o casă a noastră, și-am trăit numai în a altora ori cu alții, că și când am avut-o și-am fi putut-o ține, ni s-o părut că suntem prea singuri numai noi patru și-am făcut-o cârciumă și hotel [...]...” (*Casa Ursei Marii*, p. 238) Imaginea recurentă a căprioarei rănite semnifică sufletul de sălbăticiune al Mariei, ce nu poate fi robit unei existențe de compromisuri: „Se simți strivită în camera aceea de hotel, cu pruncul

ei cu tot, ca un animal împins de gonaci în bătaia puștilor.” (p.23); „De bună seamă că-s într-o groapă din aia de braconaj și dau prin orbeală cu mâna după Marga și-n urma lui prind lutul între degete și firele de iarbă și crengile uscate și toate la un loc nu-l pot aduna pe omul meu nici așa, cât o plăsmuire.” (p. 172) La rândul său, Marga realizează deosebiriile dintre ei, deplasând vina asupra femeii: „Ești un animal, că tu trăiești cu animalele pădurii și cu melcii de-a valma, și cu râmele, că acolo n-are baiul dacă trăiește ori moare cineva.” (p. 236)

Motivul ursului, dominant în roman, include, pe lângă numele celor două cabane, prezența fizică și simbolică a animalului. Două scene de mare intensitate dramatică au în centrul lor prezența amenințătoare a unui urs. Ciobanul, aflat față în față cu animalul ce pare un monstru preistoric sau o stihie, bate mătânii, căutând intervenția ordonatoare a credinței, iar măgarii suflă peste el „abur sfânt” (p. 35), ca într-o scenă biblică. În același pericol de moarte, protagonista e cuprinsă de ură și deznădejde, dar se resemnează și așteaptă „greutatea labelor s-o umple de întuneric” (p. 50). Întâlnire cu strămoșul totemic sau împărtășire din esența sălbăticiunii, Maria devine Ursoaica iar cabana va purta numele animalului în cinstea femeii.

„Între om și urs funcționează relații de echivalență: omul s-a născut din urs și, la rândul său, ursul provine dintr-o metamorfoză a omului. Într-un anumit sens, s-ar putea spune că animalul acesta

este gândit, în cultura populară, ca un fel de etapă pre-umană, ca o ipostază sălbatică a omului de azi. Fiind un alter ego, [...] unii eroi din epica populară sunt fii ai ursului, sunt jumate om, jumate urs [...]"³⁴. În tradiția românească, ursul oscilează între venerație și derizoriu: este păcălit de alte viețuitoare, dar învinge dracii în luptă și are puteri apotropaice, întrupând energiile purificatoare ale firii. Ursul apare în riturile de inițiere și se integrează marilor cicluri ale regenerării: sărbătorile ce-i sunt dedicate marchează mijlocul tuturor anotimpurilor.³⁵

Celelalte mitologii europene nu conțin referiri la o componentă vulnerabilă; dimpotrivă, ursul semnifică brutalitatea, cruzimea, întunericul primar, culoarea neagră corespunzătoare primei stări a materiei în alchimie, inconștientul htonian. Simbol masculin în China, pentru popoarele celtice reprezintă emblema clasei războinice, indicând, în schimb, mai ales caracterul ei feminin. Un exemplu ar fi Artio, zeiță din Berna – toponim ce trimite tot la urs. Mitologia greacă îl asociază zeiței Artemis, de la care împrumută caracterul lunar, ambivalent: monstru sau victimă. Hierofania lunară sugerează adâncurile psihicului: Carl-Gustav Jung considera ursul un simbol al pericolului ascuns în subconștient.³⁶ Caracteristicile amazoanei se vădesc în ființa Mariei, femeia care a plecat de acasă și, plină de curaj, a îmbrățișat o existență spartană, marcată de privațiuni și pericole, unde se află alături de camarazii bărbați ca o altă Jeanne d'Arc. Mai mult, eroina

se găsește permanent în legătură cu lumea tulbure a viselor și prevestirilor – Marcel Pop-Corniș se referă la statutul de oracol al Mariei³⁷ iar Brândușa Armanca sugerează prezența unei femei-șaman: „Numai Femeia Marii deslușește înțeleșuri străvechi și va rămâne să ocrotească așezarea de la hotarul muntelui.”³⁸ Accesul la o lume supranaturală, unde ființe protectoare, înțelepte, dezleagă sensurile se vădește în componenta uraniană a ursului, cunoscător al semnelor cerești³⁹ și animal-oracol: „Schimbarea anotimpurilor indicată de urs prin dispariție iarna și apariție bruscă primăvara a reprezentat probabil motivul pentru care el a fost trecut printre animalele-oracol, de prevedere și orientare în timp.”⁴⁰

Marga recunoaște, încă de la început, imaginea ursului din ființa femeii, dar o minimalizează – poate conștient: „Om întreg, om cu cap, să-mi sparg mintea pentru o țărănoaie necioplită cât un urs.” (*Casa Ursei Mari*, p. 161) Mai târziu, în nebunia regăsirii, artificierul izbucnește ca într-o revelație: „Ursoaica mea! Ursoaico!” (p. 221), nume-investitură, ce descrie legătura dintre ei, atât de diferit de numele oficial, Mia Marga, pe care i l-a dat ca să-l știe și să-l utilizeze ceilalți.

Dualitatea vânător-victimă este esențială în legenda nimfei Kallisto, care ocupă un loc de seamă în scrierile antichității, de la Clement din Alexandria, Pseudo-Apollodorus, Nonnus Panopolitanus (*Dionysiaca*), Publius Papinius Statius (*Thebaida*, *Achileida*), Valerius Flaccus (*Argonautica*),

Pseudo-Hyginus (*Astronomica*, *Fabule*), Callimachus (*Imnuri*), Pausanias (*Descrierea Greciei*), Teocrit (*Idile*), la Publius Virgilius Maro (*Georgicele*), Hesiod (*Astronomia*) și Publius Ovidius Naso (*Metamorfoze*, *Fastele*, *Heroide*). De asemenea, se presupune că nimfa Kallisto a fost eroina a două piese ce s-au pierdut, scrise de Eschil, respectiv Amphis. Dezvoltarea cea mai detaliată a mitului apare în *Metamorfoze*: fecioara din cortegiul zeiței vânătorii, sedusă de Zeus-Jupiter, se preschimbă în ursoaică, protejată fiind astfel de răzbunarea lui Artemis-Diana și de gelozia Herei-Junona. Sub înfățișarea animalului, va fi mai târziu ucisă de propriul fiu, ce nu-și recunoaște mama, dar se va înălța, compensator, pe bolta cerească, luând forma unei constelații (Ursa Mare), ca atâția alți eroi din mitologia greacă.

Titlu criptic, *Casa Ursei Mari* schițează un loc al spațiilor largi, al misterelor și miracolelor, semnificație consonantă cu sensul atribuit de hinduși acestei constelații: „totodată un loc de ședere a Nemuritorilor și centrul, arca în care se păstrează cunoașterea tradițională”⁴¹. Pe de altă parte, „inima, centru al microcosmosului omenesc, este considerată Marea lui Ursă.”⁴² În Femeia Marii se întâlnesc principiul *yin*, ursoaica, afectivitatea și misterul.

Dacă în romanul lui Paul Eugen Banciu ursul deține conotații preponderent pozitive, lupul – celălalt animal emblematic din mitologia populară românească – apare exclusiv în ipostaze malefice:

Ana, soția adulteră a brigadierului Anton Bulucea, și fiul ei își găsesc sfârșitul devorați de o haită de lupi; fuga pe timp de noapte a fost cauzată de un conflict între brigadierul gelos și inginerul Dan Bordeanu. Copilul, martor mut al infidelității mamei sale, cioplise un lup, anticipând sau chemând tragedia. O altă prefigurare o constituie istorisirea ciobanului despre turma sfâșiată de jivine. „Lupul a fost considerat în toate timpurile un animal feroce prin excelență [...]. Încă din antichitate [...] a fost asimilat cu zeii morții și geniile infernale.”⁴³ Bordeanu, catalizator involuntar al dispariției femeii și copilului, a dobândit el însuși trăsăturile prădătorului: „de ne-
caz că n-avea să-și petreacă sărbătorile acasă între ai lui, începu să se simtă ca o sălbăticiune pusă peste alte sălbăticiuni să le învrăjbească și să le țină strâns ca să-i știe de frică.” (*Casa Ursei Mari*, p. 80)

Moartea violentă a Anei Bulucea ascunde o simbolistică duală: sacrificiul cerut de legile legendare ale construcției⁴⁴ se adaugă la pedeapsa cuvenită pentru încălcarea moralității tradiționale. Fundația barajului va acoperi cele două morminte, astfel că Femeia Marii cere muncitorilor nou-veniți să numească zidul *Ana* iar aceștia o botează pe eroină după nevasta Meșterului Manole. În mod semnificativ, Uroi, șeful de la hidrocentrală, recunoaște în Maria „femeia [...] din legendă” (*Casa Ursei Mari*, p. 27), investitură sinonimă cu o apoteoză. Destinul necruțător al păcătoasei și suferințele acceptate ale protagonistei se

intersectează într-o întemeiere modernă. Celălalt transfer, operat de Femeia Marii, îi adună laolaltă, prin apelativul Trică, pe cei doi inocenți jertfiți: fratele strivit de copac și copilul ucis de lupi.

„Firele unor biografii sunt legate de propriul ei destin, ea saturează prin implicații existențiale toate straturile operei. Sugestiile acestui «tipan» se pierd în semnificații simbolice cu referințe precise în literatura noastră populară sau cultă. Femeia Marii reface un drum al bătrânei din *Miorița*, sau al Vitoriei Lipan, neîmblânzită de gândul despărțirii definitive de bărbat. Și, mai ales, ea este o altă ipostază a legendarei Ana (o secvență se și intitulează *Zidul se chema: Ana*), supunându-se ritualului suferinței și intuind, la nivelul instinctului, că, fără intervenția ei, creația nu și-ar fi putut fi sieși suficientă.⁴⁵ Și alți exegeți au asemănat-o cu Vitoria Lipan⁴⁶ iar Anton Cosma remarcă în roman prezența temei sadoveniene a vestigiului arhaic la periferia civilizației moderne⁴⁷. Pentru Nicolae Manolescu, cuplul central din cartea lui Paul Eugen Banciu trimite la Penelopa și Ulise: Maria rămâne punctul fix, ce evoluează, totuși, de la mentalitatea arhaică la condiția ființei atinse de agitația cotidiană, în timp ce Marga colindă țara și schimbă meseriile.⁴⁸ Considerăm însă, că traseele străbătute de protagonistă pentru a-l regăsi pe cel înstrăinat o îndepărtează de profilul Penelopei, femeia-cămin, ținta călătoriei din *Odyseea*. În mitologia greacă, eroina care își asumă misiunea tipic masculină a peregrinării întru

iubire este Psyché, îndrăgostită de zeul iubirii, Eros – istoria lor a fost transpusă într-una dintre povestirile cu ramă din romanul lui Lucius Apuleius, *Metamorfoze* sau *Măgarul de aur*, integrându-se, prin urmare, în literatura latină. Mircea Mihăieș schițează două paralele originale: Femeia Marii devine o nouă Lena Grove (William Faulkner, *Lumină de august*), plecată în căutarea soțului și tatălui copilului ei, iar scenele alături de forestieri parodiază basmul *Albă ca zăpada și cei șapte pitici*.⁴⁹

Declarând: „aici totul se petrece între om și piatră” (*Casa Ursei Mari*, p. 195), Cristescu, șeful șantierului, îi așază pe lucrători, factori ai modernității, sub semnul pietrei, metafora zidirii. „Piatra și omul prezintă o dublă mișcare ascendentă și descendentă. [...] Piatra neșlefuită coboară din cer: odată lucrată, ea se înalță spre el. Templul trebuie clădit din piatră brută, nu din piatră cioplită [...]. Căci piatra cioplită este lucrare omenească; ea desacralizează lucrarea lui Dumnezeu și simbolizează acțiunea umană ce se substituie energiei creatoare.”⁵⁰ Pe parcursul cărții se conturează antiteza între două civilizații: oamenii pietrei – Bulucea, Bordeanu, Burducea și ceilalți – sunt receptați ca intruși, aducători de nenorociri, de către oamenii lemnului. Doar Marga, deși orășean, este parțial asimilat, la început prin istorisirile sale, miraculoase și palpitante, apoi prețuit datorită priceperii în meserie.

Forestierii, deși strămutați din locurile natale, au tendința de a-și instaura datini ce dobândesc

forța legilor: „simbolismul general al lemnului rămâne constant: el conține o înțelepciune și o știință supraomenească”.⁵¹ În India, lemnul semnifică substanța universală; la chinezi figurează printre cele cinci elemente, corespunzând răsăritului și primăverii, manifestării și naturii. În tradițiile nordice, lemnul sau copacul simbolizează știința, scrierea tradițională fiind, de obicei, gravată în lemn. Pentru catolici, lemnul devine sinonim al crucii.⁵² Esența lemnului se întrupează în Femeia Marii, păstrătoarea înțelepciunii tribului, chintesență a corectitudinii și sacrificiului de sine. Artificierul se înscrie printre oamenii pietrei și inițial Maria îl va respinge, la fel ca pe ceilalți străini. „Și ca să-și tragă un gard în jurul gândurilor și-a așezării lor, care să-i separe de ceilalți, încă din prima zi scrisese stângaci, cu culoare roșie pentru marcat copacii, «URSU», pe ușa cabanei, fără să mai lase vreun alt indicativ. «Că aici numai noi suntem lemnari și lemnarii n-au treabă cu barajul!» (*Casa Ursei Mari*, p. 151) Cu toate acestea, lemnul și-a arătat fața întunecată în viața croinei când cel dintâi Trică, fratele, a tăiat un nuc ce l-a prins dedesubt; episodul revine, proustian, în mintea Marici în momentul în care privește o jucărie de bălci: un tăietor de lemne doborând copacul.

Personaj colectiv, forestierii beneficiază de caracterizări poetice, fără atenuarea asperităților, descrieri filtrate prin afecțiunea protagonistei: „bărbații aceia mulți, tovarășii ei cu miros de rășină

și măărășești și țuică întoarsă” (p. 6); „oamenii aceia risipitori și tandri, neciopliți și greoi, dar vii ca ierburile și ca râul” (p. 240); „așa cum îi știuse: cinstiți și mândri, iuți la mânie și stângaci în dragoste” (p. 255). Chiar dacă părăsește șantierul în căutarea lui Marga, pentru Femeia Marii plecarea echivalează cu o abandonare a familiei: „Își aminti de despărțirea aia, ultima, din gară, și simți cum i se surpă tot neamul, că oamenii aceia, lemnarii îi fuseseră satul și datina și părinții și frații și nu se rupseseră de ceata lor niciodată.” (p. 198) La rândul lor, lemnarii și-au legat existența de a femeii, nemaigăsind niciun sens dacă nu li se află alături: „În aprilie, o așteptau, și dacă nu venea, nu plecau și răbdau zile grele, cu capetele întoarse peste garduri spre susul uliții, de unde trebuia să vină Marii, așa cum venise și Aprilie. Nu se întrebaseră niciodată ce s-ar face dacă femeia s-ar mărita ori ar muri pe pământul ei. Și dacă vedeau că nu vine, se apucau să bată ulițele, să bată cârciumile și nu îndrăzneau să meargă după ea și să o caute niciodată. Pentru că într-o zi, știau, într-o zi apăsarea, înaltă, cu broboada ei galbenă cu flori, îmbrăcată cu hainele ei de sărbătoare peste spatele lat de țapinar [...].” (pp. 59-60)

Personaj arhetipal, Femeia Marii constituie prezența ordonatoare a romanului *Casa Ursei Mari* și una dintre cele mai reușite plăsmuiri din opera lui Paul Eugen Banciu.

2. REFUGII

„Debutând cu o carte remarcată, *Casa Ursei Mari* ([...] Premiul Uniunii Scriitorilor pentru debut), Paul Eugen Banciu a publicat la scurt interval *Reciful* [...], roman care ar fi putut candida, cu cel puțin tot atâta îndreptățire, pentru un premiu. Ambele dovedesc calitățile unui prozator deplin format: o vocație epică solidă, maturitatea viziunii și a mijloacelor, dar mai ales o invenție epică de excepție.”¹ În peisajul editorial al anilor '70, prozatorul timișorean a fost remarcat de exegeză ca autor cu un dublu debut, fapt neobișnuit, la care se adaugă o altă calitate singulară: deosebirea evidentă între cele două romane în ceea ce privește arhitectura narativă și stilul: „În cazul lui Paul Eugen Banciu surpriza (pentru că avem de-a face cu o reală surpriză) are implicații dintre cele mai adânci, vizând însăși modificarea scriiturii (în sensul dat de Roland Barthes termenului). Greu de închipuit două cărți ale aceluiași autor mai deosebite decât *Casa Ursei Mari* și *Reciful*. Iar faptul că romanele au apărut la o atât de mică distanță unul de altul [...] este grăitor pentru mobilitatea stilistică și tematică de care dispune scriitorul.”²

Tematic însă cele două cărți se dovedesc apropiate. Burna, orașul care circumscrie întreaga viață din *Reciful*, așezare suficientă sieși și *imago mundi*, este o lume amenințată de agresiunea alteia, care o ia în stăpânire – temă centrală și în *Casa Ursei Mari*. În primul roman al scriitorului transformările de esență constituie fundalul poveștii de dragoste dintre Femeia Marii și Nicolae Marga. În cel de-al doilea nu există eroi sau istorii pe care autorul să-și focalizeze interesul – vocile, siluetele și întâmplările se întretaie urmând un complicat *pattern*. Termeni precum *fișe*, *puzzle*³, *mozaic*⁴, *reconstituire*⁵, *compunere*⁶ revin adesea în comentariile asupra *Recifului*. Dorin Murariu remarca multiplicarea perspectivelor asupra aceluiași obiect referențial, astfel că romanul, colaj de fișe ale diverselor personaje, posedă structura polipieră enunțată în titlu.⁷ Vasile Chifor se referă la reconstituirea biografiei unui oraș prin fișe realizate de către un narator-martor, completate în timp sau îmbogățite de rememorările altui personaj⁸: „Tehnica este pretențioasă, dar autorul utilizează cu pricepere o întreagă gamă de procedee moderne: monologul interior, rememorarea, includerea de scrisori, suprapunerea timpurilor – cel real și cel romanesc – ambiguități ale cadrului pline de sugestii, recurgerea la parabole [...]. Ceea ce impresionează în acest roman, dincolo de dramatismul real al unor evenimente, [...] este modul cum autorul reușește [...] să manevreze un număr copleșitor de personaje

(în manieră călinesciană sau a ciclului Halippa), izbutind să creeze destine individuale pe fondul unor cristalizări colective.”⁹

Reciful se încheagă din proliferarea poveștilor de familie, ce descriu istoria spirituală a unui loc aparte: „Paul Eugen Banciu [...] realizează radiografia unui *topos* imaginar, orașul Burna. Autorul combină analiza temporală cu modalități de forare pe verticală și orizontală a spațiului imaginat, întru aflarea «adevărului locului»; un adevăr divergent [...].”¹⁰ Semnificativ este faptul că toate localurile din oraș au fost denumite *Cetate*, omonim ce sugerează prezența istoriei în viața oamenilor, dar și sentimentul apartenenței. „Cetatea, cetățuia este aproape în mod universal simbolul refugiului interior al omului, al adâncului inimii, simbolul locului unde se produce comunicarea privilegiată între sufletul omului și Divinitate sau cu Absolutul.”¹¹ În cazul Burnei, cetatea poartă însemnele izolării în conformism și egocentrism, trimițând la motivul recifului, aflat la baza construcției romanești. Avocatul Colențan, voce auctorială a romanului¹² și unul dintre pilonii simbolici ai Burnei, își consacră viața unui opus atotcuprinzător, dedicat orașului și aflat la granița dintre realitate și ficțiune: „decupând anumite secvențe de realitate, interpretându-le, transfigurându-le, Colențan le și *literaturizează* în același timp, el fiind unul din principalii coautori și filosofi ai cărții”¹³. Adunând între copertele sale relatări ale unor întâmplări trecute sau doar imaginate,

dovezi sau numai presupuneri, imperfectul jurnal își revelează statutul ambiguu, între document și închipuire.¹⁴

Burna se definește prin calitatea sa simbolică de insulă¹⁵. Motivul insulei iradiază dintr-o scrisoare a lui Micu Dobrian, *raisonneur* al romanului și om din subterană¹⁶: „Scrisorile, amintirile, fotografiile sunt niște acte care ne înconjoară viața precum atolii coralilor; niște recifi circulari în dinții cărora, ascunși sub valuri, se sparg toate drumurile noastre de evadare din insulă. Trebuie să cunoști, înainte de toate, semnele de vreme bună, apoi ceasul exact al fluxului și refluxului, altminteri riști să-ți sfărmi carena corabiei de colții recifului și să rămâi atârnat acolo, la jumătate de milă de insulă, fără putința de a te îndepărta spre larg sau de a te întoarce la țărm, la propriul tău țărm.” (*Reciful*, Timișoara, Editura Facla, 1979, p. 160) Dacă personajul poate fi considerat el însuși o insulă, la fel sunt și ceilalți burneni; va consemna Colențan, celălalt *raisonneur*¹⁷, în jurnalul său, ce immortalizează un univers închis: „Vorba lui Micu Dobrian, dascălul de naturale: suntem ca niște insule vii care se înconjoară cu un inel, zidul atolului, să se apere și de prieteni și de dușmani, să le amâne sosirea, să nu ne poată lua niciodată prin surprindere. Asta se cheamă înțelepciune de bătrân neputincios și Burna n-a fost ani de-a rândul altceva...” (*Reciful*, p. 189)

„Insula este [...] o lume la scară mică, o imagine a cosmosului completă și perfectă pentru că

reprezintă o valoare sacrală concentrată. Noțiunea de insulă se apropie astfel de cea de templu și sanctuar.”¹⁸ Burna se constituie, într-adevăr, ca un micro-cosmos, dar sanctuarul pe care îl oferă se dovedește iluzoriu. Este, mai degrabă, reversul insulelor paradisiace, precum Thula greacă, Aytlan a toltecilor, Svetadvipa din mitologia indiană, insulele verzi celtice, japonezele Awa și Onogorojima sau Montsalvat din legendele Graalului.¹⁹ Miron Jigorea cugeta despre universul închis al Burnei, întrezărindu-i orgoliul narcisiac de a se imagina centrul existenței²⁰: „o viață am crezut că orașul ăsta e o copie nereușită a lumii” (*Reciful*, p. 90). Burna împrumută simbolul psihanalitic al insulei: refugiu împotriva asalturilor subconștientului.²¹ Maistrul de la fabrica de ulei, ajuns primar după schimbarea orânduirii sociale, dar beneficiind de o ascendență demnă de un erou romantic – legat prin căsătorie de urmașa nelegitimă a familiei moșierului Marcoș – se definește prin chiar reflecțiile sale asupra Burnei și burnenilor: „Jigorea [...] se desprinde treptat ca dintr-un labirint redus la o figură geometrică plană, mărturiile sale succesive (sau cele referitoare la el) conferindu-i un statut aparte în cadrul narațiunii.”²² Ar putea fi considerat al treilea *raisonneur* al romanului.

Jurnalul avocatului Colențan, conceput ca o armă defensivă, a fost botezat, mai întâi, *Jurnalul păcatelor Burnei*, apoi *Cronică meschină*: „Vei spune că Burna e curată, o fi pentru dumneata, pentru mine e o cocină și așa va rămâne. [...] Ce știi

despre oamenii oraşului, în afară de ceea ce vrei? Nimic. [...] Ei bine, eu am pentru fiecare o poveste nici mai uşoară, nici mai grea decât a mea, n-am plecat din oraş, nu m-am răzbunat pe nimeni, dar am strâns dosare împotriva lor, adică eu am strâns doar datele şi dacă acelea s-au ridicat singure împotriva lor, eu ce să fac?...” (*Reciful*, p. 171) În cele din urmă, lucrarea a primit numele *Propilée* – sanctificarea conferită de intrarea în templu: de la o consemnare a slăbiciunilor josnice a devenit un document al unui timp încheiat, pe care îl consacră prin mărturiile adunate. Ultima vizită a lui Colenţan la Irina poate fi considerată pandant al scrierii jurnalului, o altă încercare parţial ratată de a reitera trecutul – Irina, iubita din tinereţe şi de-o viaţă întreagă a murit, îl întâmpină doar fiica lor, despre existenţa căreia nu ştia nimic: „O vizită destul de lungă. Citise toate scrisorile pe care i le scrisese în ultimele zile de viaţă. [...] Erau nişte aduceri-aminte scrise de cineva inexistent, într-o lume aproape inexistentă. Îl iubise mult. Fata era a lui, dar îl implora să nu-i spună, aşa cum nu-l încurcase nici ea, o viaţă, cu prezenţa ei.” (p. 129) Mai târziu, în *Somonul roşu*, protagonistul îşi caută vechea iubită şi o găseşte pe fiica acesteia, început şi simbol al regenerării.

Scrisorile îndeplinesc rolul unor documente ce se adaugă tradiţiei orale a poveştilor de familie. Şi vieţile altor locuitori ai Burnei se încheagă din scrisori: Nadira Marcoş îi scrie lui Paul, tatăl

copilului ei, despre orașul înspăimântat de război; peste ani, Micu Dobrian, soțul însingurat al Nadirei, secătuit de disprețul socrului și de propria-i neputință de a se rupe de Burna și de familia boierească a Marcoșilor, își deschide sufletul în scrisori neexpediate: „Aproape de seară vine și gândul să scrii, poate odată cu însingurarea, poate pentru că ai nevoie să spui cuiva niște obsesii de fiecare minut. Nu prea mult... (Din nefericire, domnule G. V. nu-ți pot trimite aceste rânduri pentru că ele nici nu vor exista)...” (p. 81) Cu toate că G.V., care i-a oferit lui Micu o catedră de botanică la Universitatea din București, ar fi fost, poate, în stare să-i înțeleagă neliniștile, personajul preferă să-și convertească gândurile în meditații pline de amărăciune adresate nimănui, închipuind un univers casnic antropomorf: „De fapt singurul tablou la care țin este fereastra. Ușa e cea de a treia ființă de aici. Ea, soba și cu mine și dintre toți trei cea mai puternică. Într-o zi o să se uite la mine rece, eu am să fiu un obiect, un radiou stins, «He, he – va spune – toată istoria ta zace în dulap și noptieră, mortăciunile alea de pe pereți se vor vinde, dulapul, scaunele, masa o să fie scoase la licitație. O să se facă mare curățenie aici. Eu și fereastra rămânem. [...]»” (p.82) Clădindu-se mai departe în izolarea neadaptării și regretelor, personajul comunică prin scrisori cu Nadira, deși, formal încă soț și soție, trăiesc în aceeași casă. Într-una dintre aceste epistole se va revela semnificația recifului.

„Autorul nu se implică direct în lumea evocată, ci interpune între text și realitatea istorică parfumul scrisorilor, subiectivitatea amintirilor și culorile șterse ale fotografiilor din dorința copleșitoare de a insufla rândurilor sale vraja unui timp perfect conservat. Filtrul livresc propus nu slăbește luminile trecutului ci, dimpotrivă, le face mai strălucitoare.”²³ Fotografiile au constituit inițial un mod de consemnare a existenței: „s-a încetățenit pe străzile orașului un soi de doliu ciudat după nimeni, ori poate după vremile risipitoare și romantice, în care a apărut obiceiul uitat de a-ți fotografia în fiecare an copiii și familia în piață, pe fundalul cetății cu ghirlande pictate pe pânza dinastiei Barth.” (*Reciful*, p.33) După victoria celor din „Lumea nouă” (p.175), adică odată cu instaurarea noii orânduiri, albumul de fotografii pe care Colențan îl arată lui Miron Jigorea ajunge o colecție de documente compromițătoare. „*Memoria fotografiei* este o altă modalitate a concentrării liniilor spațiului imaginar Burna. Procedul amintește frapant de *Blow-up*, cu atât mai mult cu cât scopurile par să fie identice”²⁴.

În amintirile lui Miron Jigorea despre adolescența-i petrecută în perioada interbelică, „Burna arată ca mecanismul unui ceasornic scăpat pe ciment” (*Reciful*, p. 90). Normonaș, cârciumarul din Burna – dar provenit sau, mai degrabă, strămutat din alt ținut sacru al prozei lui Paul Eugen Banciu, *Ciulpăul Sărbătorilor* – are pasiunea de-a construi orologii colosale, pentru care trebuie dărâmați

pereții atelierului: „Deasupra mormanului de dără-mături și oameni – arătarea, un monstru negru profilat pe cerul vânat închis al apusului.” (p.27) După cea dintâi încercare, mai urmează încă două: „În clipa aceea pereții laterali ai șopronului căzură iar tavanul alunecă până la picioarele celor prezenți. [...] Ceasul era o replică, ceva mai rafinată, la cel din Burna. Tot masiv, tot cu greutate și sute de șuruburi, roți dințate și cu aceeași meteahnă: nu se putea distinge ora exactă. Normonaș renunțase la discul clasic, cifrele erau dispuse pe verticală, iar cele două arătătoare alunecau una pe lângă alta, de sus în jos, după un model de cântar basculă. Cu toate acestea, obiectul fusese primit cu urale. Cineva propuse să fie depus într-un parc ca obiect de artă.” (p. 28); „Când termină și cel de-al treilea Orologiu al vieții lui [...]. Obiectul arăta grozav: o sferă de șase metri se rotea în jurul orelor fixe care-o încingeau ca un brâu. Minutarul era o altă sferă...” (p.29) Ceasornicele extravagante ale lui Normonaș poartă aceleași semnificații precum ceasurile lichide din pictura lui Salvador Dali: subliniază curgerea implacabilă a timpului: „Normonaș construiește orologii uriașe pentru a marca, parcă, definitiv curgerea unui timp etern.”²⁵ Un timp subiectiv, precum în *Doamna Dalloway* a Virginiei Woolf. În romanul lui Paul Eugen Banciu este vorba despre pulsul interior al Burnei, încetinit până la letargie.

Conotații referitoare la trecere se pot distinge și în simbolul păpădiilor care năpădesc casa sortită

degradării și distrugerii, asemeni locatarilor ei: „No-roiul se așează peste ciment și până ce rămăseseră în toată curtea numai ei, părinții și unul dintre copiii lui, doi, apoi apăru un strat gros, ca un lan mare de păpădii, galbene. Femeia nu mai făcea plăcinte și se uita din rama geamului cu ochii ei rotunzi și negri ca două tigăi plânse la corolele galbene și-i era groază că va veni o vreme când se vor face puf și puful le va intra în casă, și-n gură, și-n viață, și-n moarte și nu vor mai putea scăpa de păpădii decât dincolo de ele, sub pământ.” (*Reciful*, p. 36) Păpădiile, spectatori ai morții oamenilor, ai înstrăinării copiilor și ai căderii caselor în ruină, acoperă istoriile necruțătoare ale unor existențe amoroale: prostituție, furturi, paricid, prinderea unui spion. Lumea de după război, aspră și neașezată, prielnică violenței și care îndeamnă la violență, se află în antiteză cu lumea interbelică.

Cu toate acestea, lumea dintre Războaie și-a avut tarele ei, iar Colențan se arată decis să le consemneze: „Martor al păcatelor unui oraș, jurnalul lui Colențan e mijlocul ce leagă vârstele într-un fluid care e tocmai drumul istoriei. Din aceste pagini răsar Magdolna Koratz, Firuța, Coca Moruzeanu, bătrâne semne ale orașului formându-i memoria vie”²⁶. Magdolna Koratz, spectatoare la rîndul ei, înregistrează scurgerea timpului cu un ceas propriu: „[...] i se părea că lucrurile lumii deschid un cerc mare care înconjură Burna și trece prin dreptul ceasului de la biserică. Pe cercul acela era trecut: 1870-

1875. Urma un al doilea cerc, mai mic, nu tocmai concentric pentru anii 1895-1900, apoi un altul, mai descentrat, pentru anii 1920-1925 și unul mărunț pentru anii 1945-1950. Toate cercurile astea se învârteau cum puteau în jurul unui ax, un punct prin care trecea prezentul, adică meditația Magdolnei, la soare, în fața farmaciei [...]. «Ăsta-i ceasul meu, spunea, de la o vârstă nu-ți mai pasă de ceasurile celorlalți.»” (*Reciful*, pp. 102-103) Ea însăși reprezintă un ceas și un jurnal: „Magdolna Koratz era o babă de coloratură. Fără ea Burna ar fi fost ca un amnezic. [...] [...] își amintea, ca un scăldat în apă cu mirodennii, de minunata epocă în care Burna, pe un sfert cât e acum, își irosea zilele cochetând visătoare cu preceptele morale pentru ca noaptea să se dezlănțuie în volănașele valsurilor pătimase și ademenitoare, mereu ca la optsprezece ani, de parcă tot orașul ar fi fost o casă de vânatoare, scoasă din lume și urcată într-un pustiu verde.” (pp. 100-101)

Ura Magdolnei, nepotolită de trecerea anilor și devenită unică preocupare, se revarsă asupra celorlalte bătrâne din Burna: Firuța, Ana Crințu, Coca Moruzan. Atenția ei stăruitoare, cu nuanță maniacală, o exclude doar pe Vasilica Pompiei sau Vasilic Apompiei, ființă al cărei sex rămâne incert – Tyresias din Burna apare ca una din particularitățile zonei, fără a îndeplini însă rolul de profet. O altă creatură fabuloasă a Burnei, o moartă vie, revine periodic ca piață rea: „Gancea apare rar pe ulița

morii și după ce dispăre bat clopotele trei zile, creștinește, dar de fiecare dată îngroapă pe altcineva. Câți primari au fost, au trecut-o mereu în actele lor că-i moartă și o dată, a șaptespea oară, i-au dat în mână hârtia de deces, [...] toată hârtia vieții ei, că alta în care să-i fie trecut numele n-a avut, de atunci putea să trăiască liniștită mai departe, fără să știe pentru cine.” (p. 114)

Burna de după război și prefaceri își are, de asemenea, personajele feminine neobișnuite. Teofana, „o femeie spre treizeci de ani, albită în mijlocul capului, cu ochi mari și adânci” (p. 140), singuratică și stranie, se simte ghidată de mama lara, devenită spirit totemic. Eroina a instituit o stranie legătură cu apa, care n-o poate omorî pentru că veghează părinții ei de pe lumea cealaltă: „Atâta mi-a mai rămas, [...] să-mi dau drumul pe apă, să-mi bat joc de ea că nu mă poate îneca... Mama lara și tata-s îngropați aici pe mal, sub mâlul ăsta crăpat sau dincolo, peste tot unde mâlul e crăpat lângă apa unui râu... Atâta mai am, să știu că peste tot, unde e apă, sunt ai mei și mă păzesc de dedesupt...” (p. 142) Povestea Teofanei se dezvăluie treptat brigadierului Varta, numeroasele episoade ale confesiunilor fiind întretăiate de cufundarea în apă curgătoare. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Teofana și familia ei au trăit ascunși pe malul râului, pentru a-l salva pe tată de încorporare. Refugiul a fost găsit după o lungă peregrinare în căruță, cu tatăl ascuns sub covata bătută în cuie –

deopotrivă mort în sicriu și copil reîntors în uterul matern, loc al siguranței. Călătoria obstaculată nu beneficiază de un final fericit: tatăl va muri de glonțul iubitului fiicei, un dezertor poreclit *uriașul*, care joacă, inconștient, rolul destinului de neevitat. Mama lara, șaman sau sibilă, încifrând esența vieții în vorbele ei criptice, afirmă că dragostea sau moartea fac din orice loc o așezare.

Femeia provocare sau ideal stârnește aceeași atracție-respingere ca Ana din *Sărbătorile*. Anton Varta, care o iubește în secret pe Teofana și reacționează empatic la povestirile ei, se ține la distanță din cauza statutului de bărbat căsătorit; a ales să fie doar confesor, receptacol pentru efluviile sufletului ei zbuciumat. Negriciosul, un alt muncitor de pe șantier, nu îndrăznește să rămână alături de ea, percepându-i sacralitatea – numele personajului feminin se traduce prin *manifestare a divinității*. Episoadele dedicate Teofanei amintesc de *Casa Ursei Mari*, constată Vasile Chifor: „De o frumusețe morală aparte, enigmatică, cu o experiență de viață scurtă, dar dureroasă este Teofana, dragostea sa cu Gore, neîmplinirile ulterioare reeditând, până la un punct, experiența Femeii Marii cu Marga [...]”²⁷ De asemenea, Alexandru Ruja notează asemănarea dintre eroinele primelor două romane publicate de Paul Eugen Banciu.²⁸

Prin Teofana, autorul schițează pentru prima dată motivul somonului roșu, care va fi dezvoltat,

cu semnificații modificate, în romanul omonim de mai târziu: „Până la nouăsprezece ani am alunecat, purtată de apa unui târgușor moldovean spre viață, viața oamenilor, Marea. Acolo ar fi trebuit să stau vreo cinci ani, slobodă, să învăț să mă feresc de năvoadele pescarilor, de flămânzi, de mâlul stârmit de pe urma valurilor, de bolovani până într-o zi, când dinăuntru meu trebuia să mă ajungă o chemare de-ntoarcere spre casa, tăul care-a fost lara. [...] Nu mai sunt om [...]. Nu, sunt pește, un somon roșu, rătăcit. În lume trebuie să fie și dintre aceștia, rătăciți, altfel cum s-ar învăța ceilalți somoni să-și apere tăul cu pui?” (*Reciful*, pp. 166-167)

Sinuciderea Teofanei, care se lasă înghițită de ape, îl are ca autor moral – nepedepsit – pe Dumitru Gorean, cel care, ajuns într-un post de conducere, a refuzat să-și recunoască iubita din tinerețe. Gorean / Gore desemnează două personaje opuse, confecționate de aceeași persoană după tipare potrivite pentru două epoci opuse – Colențan îl poreclise *Blândul*: „Blând, în aceeași minte a lui Colențan, semnificând un om cu energii latente, sau, în cel mai rău caz, un om dublu” (p. 182). Dacă Teofana e o nimfă a apelor, ce nu poate viețui pe uscat, duplicitarul Gore se dovedește un Proteus. Prin prezența lui, noua orânduire se arată a fi un spațiu al urii, denunțurilor, perchizițiilor. Autoanularea femeii – mai mult creatură nepământeană decât ființă umană – poate semnifica neîndeplinirea justiției și impostura, fisuri ale *Lumii noi*.

Lumea nouă se infiltrează în Burna prin intermediul combinatului supranumit „calul de porțelan” (p. 68) – trimitere la motivul calului troian²⁹. Într-o conversație cu Zocaniu, unul dintre vechii locuitori ai Burnei se referă la calul troian și la Laocoon, profetul căruia concetățenii nu i-au dat crezare, spre nenorocirea tuturor troienilor: „Burna nu mai există!... Au venit peste noi ăștia, neliniștii, cu sângele-n gât și ne-au ocupat! Neam de corăbieri, de războinici...” (*Reciful*, p. 150) Replica sosește indirect din epistola lui Micu Dobrian despre recif: „Izolarea, lipsa unor pescari sau navigatori face ca în jurul insulei să se depună calcarul timpului, să se solidifice, să se înalțe unele peste altele ruine până la suprafața apei, ca un zid de cetate inexpugnabilă. Nu poate pătrunde nimeni până la tine, dar nici tu nu poți ieși. Cineva trebuie să dragheze locul, să arunce în aer o parte a recifului și să deschidă o poartă. Cineva din afară, o minte de Odisseu...” (p. 160) Nici înainte de Război, nici după, Burna nu a beneficiat de o astfel de personalitate.

Cu toate acestea, Miron Jigorea rămâne o voce distinctă a Burnei. Monologul său interior, în timp ce curăță pește – din nou somon – alături Burna nouă celei vechi și trece în revistă multe din personajele cărții ca într-o imagine de ansamblu. Monolog ce încheie cartea și sugerează împăcarea eroului cu viața, amintind de situația similară din finalul romanului *Ulise* de James Joyce.

„Reconstituind un peisaj citadin de o deosebită pregnanță, cu topografia lui socială, existențială și simbolică, prozatorul încearcă să adapteze aici însăși forma romanului la acest tip de spațiu narativ: metoda (amintind de Joyce sau Durrell) conduce adesea la rezultate surprinzătoare. Paul Eugen Banciu excellează în acest domeniu al arhitecturii interioare, întotdeauna funcționale și simbolice.”³⁰ Dacă Joyce a reinventat Dublinul iar Laurence Durrell Alexandria, romancierul timișorean a creat Burna: „Adevăratul personaj al romanului este «reciful», orașul Burna, care își conservă o vreme cu strășnicie identitatea, mentalitatea izolaționistă, de cetate inexpugnabilă, refuzând să participe la timpul social al narațiunii.”³¹

3. VIAȚA CA RITUAL

Scriitor mereu surprinzător, Paul Eugen Banciu a înfățișat, la apariția primelor romane, lumi și povești ce contrazic orizontul de așteptare al unui public deseori prea grăbit să definească un autor sau o operă. *Casa Ursei Mari*, *Reciful*, *Sărbătorile* descriu un parcurs sinuos, menit parcă să nu permită o confortabilă fixare: arhaicul dizolvat de modernitate; citadinul tradițional, supus metamorfozei prin instaurarea unei noi orânduiri; eposul marcat de puterea atotstăpânitoare a miturilor. Și totuși, odată cu al treilea volum, devine evidentă geneza unui ciclu romanesc: „ținutul Burnei devine, indiscutabil, proprietatea literară a lui Paul Eugen Banciu”¹. Marcel Pop-Corniș definește acest teritoriu spiritual prin existența unui supraplan mitic-simbolic, al referințelor paralele – deși învecinate, Ciulpăul *Sărbătorilor* și Burna din *Reciful* și *Zigguratul* se află în relații preponderent de opoziție.² Paradoxală arie culturală, în care coexistă – și, indirect, se confruntă – un oraș imperial și o comunitate păstorească, ghidându-se după legi nescrise, moștenite din vremuri străvechi.

Cornel Ungureanu constata că prozatorul timișorean e stimulat de „rețelele simbolice, oglinzile mari ale străvechimilor. În *Sărbătorile* simți erudiția scriitorului, priceperea lui în cifrarea și descifrarea vechilor obiceiuri.”³ Val Condurache apreciază arta autorului, rafinat miniaturist, care a dat la iveală un roman neobișnuit, asemănător cu textele apocrife, palimpsestele sau vechile cărți de înțelepciune, înțesate de ermetism.⁴ În pofida erudiției, arată Dorin Murariu, textul nu poate fi confundat cu o lecție de etnografie sau cu o relicvă vetustă; *Sărbătorile* își păstrează puterea de a captiva, fiind cel mai bun roman despre comunitatea oierilor din literatura română contemporană.⁵ „Romanul confirmă știința autorului de a manevra marile simboluri”, scria Adrian Dinu Rachieru. „[...] odată intrat în spațiul erezurilor muntelui, frescul se instalează pe această solidă fundație a sacrului și livrescului; gestică și detaliile semnifică un fel de a fi și de a simți [...], intrând în ritualurile unui stil de viață ce marchează sacrul.”⁶ Marcel Pop-Corniș consideră cel de-al treilea roman al lui Paul Eugen Banciu ca o tentativă singulară în proza actuală de a reanima mitosul și etosul unui spațiu uman.⁷

În analizele exegeților, transhumanța revine ca un fapt esențial în caracterizarea modului de viață din Ciulpău: „o lume coerentă, arhaică, [...] o mitologie a transhumanței”⁸; „Viața satului este ritmată doar de două anotimpuri: dusul (primăvara) și întorsul (toamna) oilor, momente fundamentale ale

unui ciclu reînnoit fără sminteală. [...] În această matcă arhaică, viața e un râu ale cărui etape oamenii și le asumă ca niște elemente firești, orice modificare a traseului obișnuit apărând ca semn al neîmplinirii, al haosului, efect al vreunui blestem.”⁹; „calendar al sărbătorilor transhumanței”¹⁰; „Viața stă sub puterea (semnul) transhumanței. [...] Mitul și magia fac parte din viața lor.”¹¹ Transhumanța cheamă alături termeni precum arhaicitate și magie, viața păstorilor apare indisolubil legată de timpurile primordiale.

Sărbătorile nu poate fi redusă la o istorisire centrală, nici prinsă în rama unei teme rapid enunțate: „Fabula cărții nu se poate repovesti. E inclusă în ea pastorală tragică (*Miorița*), vendeta feudală, moralitatea naturală, ciclul repetabil al vieții și morții, sensibilizarea de nuanțe ce atribuie fiecărei existențe un caracter exemplar.”¹² Caracter exemplar care se țese prin întretăierea viziunii mioritice¹³ cu tema sadoveniană a vestigiului arhaic la periferia civilizației moderne¹⁴, a ecourilor prozei sud-americane¹⁵ cu stilul, amintind de Sorin Titel, ce realizează atmosfera de durată supraistorică¹⁶. La care se adaugă gesturi și atitudini ce rescriu istorii biblice sau mituri grecești — un adevărat roman-eseu¹⁷, un adevărat volum polisemic¹⁸.

„În Ciulpău, un lucru hotărât într-un fel așa se petrece, și legea asta-i pentru toți, și buni și răi, că-i datul firii...” (*Sărbătorile*, București, Editura Albatros, 1981, p. 173), repeta mereu Mogu, glasul care grăiește din când în când, ca un cunoscător al

datinilor și al mersului lumii. Ana pare însă menită să se sustragă legilor comunității; pentru fiica Goranilor, ciclurile naturii au corespondent în succesiunea de nunți și înmormântări: purtătoare a blestemului de-a fi stearpă, după ce și-a pierdut tatăl în noaptea nunții și apoi soții, unul după altul. Moartea violentă a tatălui pare a fi semnul unei predestinări malefice – bătrânele care intră în casa Goranilor seamănă a ursitoare sau Parce. Mai departe, semnele de nenorocire se întesc: un zburător plutește deasupra satului; lupii și câinii urlă în noapte; icoana sfântului Holoangă cade din cui și se sfărâmă, ca apoi bucățile să se adune singure la loc; trăsnetul a ars casa Mariei Goran, întinzând blestemul și asupra femeilor ce au locuit acolo.

La fel cum, în *Casa Ursei Mari*, un personaj pune la îndoială locul protagonistei în rândul femeilor, Pătruțele – deopotrivă gura satului și cor antic – văd în destinul nefiresc al Anei o lipsă de respect pentru ordinea satului: „Ana-și îngroapă bărbații... [...] Așa am știut-o după ce și l-a dus pe al treilea în hulă, c-au trebuit să-i moară trei, să vadă satul, lumea și să o ierte de toate păcatele, apoi să spună: Ana... Așa am știut-o, asta o lăsăm să facă, să-i îngroape așa cum vine nunta iernii să oprească aerul [...]...” (p. 11) Ana își asumă condiția ei neobișnuită ca pe o vină tragică: urcând la stână să-l regăsească pe Ioan după perioada de doliu, anticipă încercările următoare: „mâniată pe singurătate și pe vorbele sătenilor c-ar fi stearpă și

că moartea tatălui ei ar fi fost numai o felie de blestem dintr-o pită mare pe care avea s-o mănânce încă șaptezeci de ani mai departe” (p. 23). Reiterând gestul omonimei, nevasta Meșterului Manole, Ana îi duce merinde lui Ioan după o despărțire de un an – moartea tatălui ei a așezat priveghiul și praznicul chiar în prelungirea nunții, vrajba și ponegrirea l-au îndepărtat pe tânărul mire. Jertfiți vor fi însă amândoi: bărbatul prin moarte violentă, femeia petrecând o singură zi de nevastă fericită, împlinire anticipată și urmată de singurătate.

Vechi blesteme de tragedie antică guvernează viața eroinei: „Poate că Ana nici nu mai știa pe cine îngroapă. De pe la al doilea nu-i mai păsa, că atunci se căznise un an să sufere vina pe care i-o pusese cineva în soartă, și-și ținuse văduvia până în primăvara celui alt an [...]. O să mori, Ană! își striga acolo, la fereastră, o să pieri în clocotul fierbințelii tale!... O să îngropi tot satul și-or să te blesteme toate femeile, stearpo!” (p. 12).

Nevasta Mogului, care ghicește norocul după semnele Calendarului Mic, cere ca fluierul ce aparținuse unuia dintre soții Anei, plecați spre celălalt tărâm, să fie îngropat împreună cu el – o altă trimitere la *Miorița*. Fratricidul este prezent în balada românească, dar și în Biblie: omorurile pentru Ana, reale sau posibile, rescriu mitul lui Abel și Cain: „dar așa are să fie cum e dat: unul din băieți să-l taie pe celălalt, cum le va fi norocul...” (p. 268) Privirea autorului surprinde „senzaționalul

povestirilor unor mari familii prinse în încrengătura neamurilor”¹⁹. Clanurile de ciobani Vlascu și Cure, a căror dușmănie atinge o intensitate de epopee greacă, o văd pe Ana ca pe un blestem ce trece de la unii la alții odată cu fiecare nuntă: „Ne iau blestemul de peste neamul nostru și-l mută pe-al vrăjmașului.” (*Sărbătorile*, p. 65) Femeia temută și râvnită se dovedește „axa erotică a satului, dar și prăpastia în care, de obicei, bărbații își pierd urma”²⁰. Cu toate acestea, chiar în clevetelile Pătruțelor Ana constituie o apariție eterică, îndepărtată de uman: „Ana-i o icoană de femeie căreia, Doamne iartă, trebuie să vină Cel de sus să-i pună în brațe un prunc și să-i spună: No, acu ești femeie în regulă!...” (*Sărbătorile*, p. 169) La polul opus, povestea Mogului despre șoimane trimite la patima nepieritoare a lui Mihai pentru Ana: „...*sunt fete... li se mai zice măiestre... umblă noaptea prin văzduh cântând din vioară și cimpoi... și joacă... acela care le aude rămâne pe loc beteag, sau de o mână sau de un picior sau de tot trupul...*” (p. 256) În același sens, o povestire a lui Urvan despre Medeea îl determină pe Vasile, preotul fără har, să și-o imagineze pe Ana ca pe o ucigașă de soți, șir întrerupt doar de căsătoria cu Mihai, care îi va aduce femeii maternitatea.

Mogu, „legiuitorul” (p. 238), îi apare Anei în vis, îndemnând-o să îndeplinească un ritual nemai-văzut, ce îngemănează nunta și praznicul, dragostea și moartea: „...Tu vei umbla de la o masă la alta să-i

îmbii, să nu știe ce sărbătoresc, să creadă că-i nuntă, a șaptea [...], că-i parastas sau botez, să nu știe pentru ce petrec. [...] ...Așa ai vrut tu să fie nunta. Așa va fi pentru că vei plăti să fie așa: o zi și-o noapte pentru naștere, căsătorie, moarte.” (p. 299)

În urma ceremonialului după model mioritic, Ana cea neîmplinită și izolată se apoteozează: „pe tine te vor ține satul și ltu printre martirele cele adevărate” (p. 297). Val Condurache relevă complexitatea protagonistei: „Ana, tipologic vorbind, este femeia ardeleană, e abstragere de Mara și de cealaltă Ană și de Florica și de personaje feminine-simbol. [...] Femeia, principiul feminin, e apă și pământ, curgere și însămânțare, patimă și rațiune absolută a patimii.”²¹

Încă de la prima căsnicie eroina a învățat ce înseamnă să-și aștepte soțul plecat; cu anii petrecuți în singurătate, așteptarea a devenit pentru ea un mod de viață. Pătruțele nu trec cu vederea transformarea Anei într-o nouă Penelopa, hotărâtă să-l țină la distanță pe Urvan, veneticul pentru care dobândirea celei mai râvnite femei ar fi constituit o dovadă de putere: „Dar și Ana țese numai de când i-a pus gând rău străinul [...] ... Măsura lucrului la covor era măsura unei trude făcute pe văzute în locul alteia, de care străinul să nu fi știut... Și ce dacă Ana așeza tâlcuri care să-i zădărnicească lui planul [...] Ana țese în fiecare zi o bucată... N-o doare cât de mare va ieși covorul, nici nu se gândește la vreun covor... Toată bucuria ei stă în bucata pe care-o țese într-o

zi și în semnele pe care le trece acolo cu firele și spata... [...] Când apar oamenii înseamnă că în viața Anei s-a petrecut ceva, o nuntă cu Mihai, ori aiurea cu nimeni, boala ei, moartea Mariei, moartea lui Chioru, lupta lui Vasile cu ursul, oile-mprăștiindu-se... [...] Doar pe Mogu nu-l face și nu l-a făcut, că numai el știe citi scrisul Anei de pe covor.” (*Sărbătorile*, pp. 395-396) Covorul Anei, *imago mundi*, nu-l poate reprezenta pe șaman, legătura dintre tărâmurii.

Mogu, „starețul tuturor bacilor din Ciulpău” (p. 45), întrupează o demnitate aproape sacerdotală: „ei aleseseră cu ani în urmă, pe când popa Vasile era prea tânăr și nu prididea să-și ierte păcatele lui, ca Mogu să le asculte sufletul deschis și să-i judece, că era oier nespurcat prin școlile de la orașe, cu datina dreptății în sânge. Se întâmplase chiar ca sub ochii lui Mogu oierii să-și fi lepădat ura și să se fi bătut în regula lor, pe viață și pe moarte, de parcă ochii bătrânului, tăcerea lui, le-ar fi fost de ajuns să se știe între legile drepte ale lumii.” (p. 69) Ca mentor²², șaman, păstrătorul vechii ordini, este cel care tălmăcește și transmite în cuvinte oraculare²³ semnificația *sărbătorilor*: Mogu, personaj exclusiv lingvistic, comparabil anonimilor aezi ai Heladei, condensează înțelepciunea și morala în formulări gnomice și povestiri pilduitoare²⁴. După moarte, personajul transcende condiția de muritor, devenind strămoș totemic sau sfânt netrecut în calendar, divinitate tutelară a întregului Ciulpău: „Mogu murise

și lăsase-n fiecare casă câte-un gând pe care cei bătrâni îl spuneau celor tineri, mereu, să-i ferească de rău, să-i pună în drumul norocului și-al legii lor ciobănești.” (*Sărbătorile*, p. 68); „Când încep să-ți vină în minte vorbele de înțelepciune ca o apă trimisă de cineva să te limpezească – spusese Mogu – se cheamă că ai învățat legea bătrânilor și că bătrânii se întorc în streășina casei tale să-ți fie de ajutor și să-ți mulțumească de neuitare...” (p. 65). Personaj emblematic și spirit ubicuu²⁵, Mogu ajunge să se confunde cu intemperiiile²⁶: își face simțită prezența prin ploi dezlănțuite, zăpadă sau „ceața alburie care-i îneacă pe ciulpăoani” (*Sărbătorile*, p. 150) și, prezent la orice eveniment important, bate clopotele la căsătoria lui Petru Urvan cu Maria.

Ciulpăul, definit prin legi imuabile și ocrotit de manifestarea sacrului, este văzut ca microcosmos: „Orice microcosmos, orice regiune locuită posedă ceea ce am putea numi un «Centru», adică un loc sacru prin excelență. [...] În geografia mitică, spațiul sacru este *spațiul real* prin excelență, căci [...] pentru lumea arhaică real este mitul, deoarece el povestește despre manifestările adevăratei realități: *sacrul*. Numai într-un astfel de spațiu luăm direct contact cu sacrul – fie materializat în anumite obiecte [...], fie materializat în simbolurile hierocosmice (Stâlpul Lumii, Arborele Cosmic etc.). În culturile care posedă concepția despre cele trei regiuni cosmice – Cer, Pământ, Infern – «centrul» îl constituie punctul de intersecție al acestor regiuni.”²⁷

Încercând să opună unei lumi lunecoase un etos care să-i conserve sacralitatea²⁸, Mogu, vocea înțelepciunii colective, a devenit vestitorul unei lumi paralele²⁹, Ciulpăul întors: „Mogu le împuiase capul cu o poveste în care satul lor, Ciulpăul, râurile ce se întâlneau în spatele morii, casele, fiecare, stau fund în fund cu altele, făcute spre o altă lume [...] iar tot satul celălalt, care pentru ei era cu capul în jos, în lumea lui stătea ridicat spre miezul pământului.” (*Sărbătorile*, p. 110) Dorin Murariu arăta că imaginea Ciulpăului întors este impregnată de o viziune asemănătoare cu aceea dintr-un cântec popular despre tărâmul de dincolo și că reprezintă actualizarea unui rit funerar extins pe o arie ce cuprinde pe bulgari, polonezi, ucrainieni și români³⁰. Astfel, scena de dragoste dintre Ana și Ioan în Ciulpăul întors se citește ca anticipare a morții soțului: „Și Ana se visa despuindu-se și fugind pe cerul greu de nori de peste sat ca pe un pământ nins. Ioan venea în urma ei dezbumbându-se deasupra satului, rămas jos, ca un clopot întors spre cer, sortit să fie mut... «Ioane, șoptea în vis, oare nu-i urcat satul deasupra noastră?... [...]» Și se iubeau, apoi ea fugea despuiată să se scalde în apa norilor în vreme ce Ioan rămânea pe marginea clopotului întors, culcat pe-o parte, și lovea cu degetele în marginea de bronz să-l facă să sune, să-l audă ce zice și să nu-i pese de nimic.” (*Sărbătorile*, p. 32) Ciulpăul întors s-ar fi putut numi *Ciulpăul desăvârșit* – satul din *Sărbătorile*

beneficiază de o proiecție exemplară, asemenea orașelor sacre ale antichității: „Ierusalimul celest a fost creat de Dumnezeu în același timp cu Paradisul, deci *in aeternum*. Orașul Ierusalim nu era decât reproducerea aproximativă a modelului transcendent: putea fi pângărit de către om, dar modelul era incoruptibil, nefiind implicat în timp.”³¹

Pe lângă Mogu, autoritatea supremă din Ciulpău, în panteonul local mai există loc și pentru Iari, ocrotitori ai casei și familiei, precum Sfântul Holoangă. Căruțașul omonim, deși înșelat de Goran, i-a dat Anei, copilă pe atunci, o monedă să-i poată noroc și sfatul să nu se încreadă în minciunile celor mari. De atunci, în mintea Anei, omul blând și înțelegător s-a suprapus peste imaginea sfântului Ilie din icoană – „căruțașul galben de pe norul cu ploaie” (*Sărbătorile*, p. 27) – și a devenit cresul ei personal: „Tărâmul sfântului Holoangă și puterea lui erau știute doar de Ana și numai ea putea să audă cum se mișcă icoana pe perete în zilele în care mama Marie îl hulea pe Ioan și chema asupra lui ploile și vântoasele și trăsnetele lui Ilie.” (pp. 27-28)

Percepția spirituală a eroinei contrastează esențial cu firea mercantilă a mamei sale. Deși poartă numele Fecioarei, Maria lui Goran e construită din defecte, rapacitatea și incapacitatea de iubire fiind dominante. Personajul feminin nu-și află locul nici în inimile copiilor ei, care o strigă pe nume, neacceptând-o ca mamă: „să o știe departe de neamul Goranilor, o boală pentru neam, femeie rea, nesătulă.

O spaimă...” (p. 150) Pătruțele o preschimbă într-o creatură de coșmar, care a generat soarta potrivnică a fiicei: „Maria s-a urcat până-n capătul de sus al râului și dincolo de urâtul fără margini. Maria e femeia aceea de pe catapeteasma lui Vasile, neagră la trup, cu un pânțec mare, goală, ce naște [...] dracii [...]. [...] Ana-i singurul drac alb pe care l-a născut Maria. S-a greșit și l-a făcut alb, dar drac, să fie hulit și de oameni și de ceilalți draci, să nu-și afle liniștea și locul nicăieri pe fața pământului [...]” (p. 153) Aprigă și avidă după avere, văduva Goran se va dovedi o pereche potrivită pentru un alt străin de idealitate, Urvan: „La Ana se uita ca la o femeie străină, frumoasă, bine legată, dar pentru care nu și-ar fi deschis sufletul niciodată. [...] Maria era femeie, născuse trei copii, avea sânge și sângele acela îi așeza ochii în cap ca la oameni. Nu era cine știe ce minune a lumii [...], dar nici scândură pictată nu era.” (pp. 169-170)

Singularitatea involuntară a Anei și intruziunea violentă a lui Urvan au fost puse în paralel de către exegeții ce receptează, în amândouă situațiile, subminarea mentalității tradiționale: „Urvan și Ana devin polii între care se lățește neliniștea oamenilor [...]”³²; „Acest efort este parțial compromis de «blestemul» ce pare a o însoți pe Ana (nume evident simbolic) în succesiunea ei de nunți eșuate și soți pierduți; dar și de ambițiile excesive ale unor capi de familie de a acapara puterea satului, producând astfel «crăpături» în unitatea lui originară; sau de stratagemele

unor «intruși» ca Urvan («Urban» în sens etimologic), aventurierul poposit aici din lumea sudului (și a mării), pescarul în ape tulburi...³³; „Seria întâmplărilor malefice se deschide cu o stranie tulburare în rânduielele nunții; moartea bărbaților Anei descumpănește echilibrul satului arhaic, dar încă nu abate destinul colectivității de la împlinirea ritualului transhumant și nici cursul «sărbătorilor». Abia apariția «străinului Urvan» duce până la capăt procesul disolutiv al acestui spațiu spiritual străvechi. Arsenalul cuceritorului este psihologic, el se compune din două arme insidioase: pânda și povestitul.³⁴

Urvan, „veneticul acela uriaș” (*Sărbătorile*, p. 48), apare ca variantă tulbure de Telemah mânjit de fratricid, cu impure legături de familie: „Cine mai știe de mine, feciorul țesătoarei? [...] Am ucis toți peștorii și am crezut că-mi salvez tatăl... [...] Pe unul singur, păcatul din urmă al tatei, pe care nu-l știam, fratele meu vitreg, copilul femeii mele, pe el ar trebui să-l caut din nou, să ocolesc pământul [...] și să-l ucid de fiecare dată când îmi iese în drum...” (p. 41) Om harnic și destoinic, este sortit să rămână un străin, bănuit de nelegiuire sau crimă. Poveștile sale miraculoase, folosite ca element de persuasiune, conturează o lume fascinantă, dar îndepărtată de viața satului.

Intruziunea veneticului atrage după sine cunoașterea unor relații sociale noi și nedorite: ciulpăoanii află că trebuie să-i plătească lui Marcoș din

Burna pentru folosirea unor pășuni. Bogăția, conform tradiției enunțate de bătrânul Cure, vine doar prin moștenire sau nuntă, nu din înțelegerea cu un străin. Ajutorul oferit de Urvan este respins cu neplăcere de Vlascu: „Munții-s ai noștri și n-o să plătim nimănui pentru ei! [...] Nu mă doare ce gândești, după cum știu că pentru mine nu ești om. [...] Dacă ai fi fost om, te-ai fi prins de oameni ca oamenii, dar nu ești. Te răscumperi, atât. Te răscumperi prin neașezare după cum ți-i jocul.” (pp. 315-316) Și pentru Ana neașezarea constituie păcatul de moarte al celui ce-i va deveni tată vitreg: „Împricinatul cel mare e uns cu uleiul neașezării și-al necredinței în datul nostru...” (p. 330)

Tânăra din neamul Goranilor îl vede ca pe o încarnare a blestemului ce-i urmărește familia: „Își spunea că Urvan e urâtul, de bună seamă urâtul ce șezuse în pietrele de sub casa lor, că apăruse în sat de abia după ce se mistuise, fără să știe nimeni de unde.” (p. 50) „Pentru că își ridică o casă pe locul unde arsese gospodăria Anei, fără ca cineva să fi pus foc, Urvan iese din limitele obișnuitului și oamenii îl așază printre întruchipările necuratului.”³⁵ Ghițu Goran se înspăimântă ca la vederea unei arătări: „E priculiciu! [...] jumate om, jumate corabie spartă [...]!” La fel, nevasta Mogului este încredințată că străinul trebuie să fie strigoi sau însuși diavolul: „Pătru a lui Urvan e mort, și-o venit pe urma drumului lui de altădată să-și caute casa și păcatele ce l-or hulit din sat. [...] Pipăie-l în creștet, când l-ai

prinde. Pipăie-l și ai să-i găsești nodurile coar-
nelor.” (*Sărbătorile*, p. 51)

Asemeni Satanei, personajul socotește că banii nu sunt un scop, ci un mijloc pentru a-și atinge visul de-a stăpâni sufletele oamenilor: „Urvan nu voia bani, le știa gustul, îi avusese întotdeauna și nu le ținuse seama. Putere voia, una mică, cât marginile unui sat din inima muntelui, dar întreagă [...]... Mogu, dacă ar fi putut cumva să stea de vorbă unul cu celălalt, i-ar fi spus: «Străinul, a fost primul nume sub care te-am știut, așa vei pieri, dar pe ciulpăoani tot nu-i vei avea. Ți-or plăti, și-or plăti slobozenia, dacă trebuie plătită, dar tot liberi de tine vor fi... și nici măcar loc de mormânt nu ți-or lăsa în Ciulpău.” (p. 370) La moartea lui Urvan, o bătrână din neamul Pătrușilor crede că veneticului nu i s-a permis să intre în Ciulpăul întors: „O fi vrut omul să treacă în celălalt Ciulpău și Mogu, numai Mogu, l-o zvârlit în sat, înapoi. N-o vrut să-l primească.” (p. 382)

Popa Vasile, cel mai adesea incapabil să facă față evenimentelor, nu este lipsit însă de inteligența de a le comenta: „Urvan ăsta e un Mogu întors și umblă printre oamenii Ciulpăului în somn...” (p. 288) Sacerdotele oficial, dar lipsit de har, recunoaște indirect meritele șamanului, cunoscător al mecanismelor lumii, în același timp plasându-i în antiteză pe Cel Sfânt și Cel Necurat. „Ordinea cutumiară reprezentată de Mogu este violentată de modernismul agresiv, ispitit de putere, ipostaziat de Petru Urvan, zis și «Străinul».”, remarcă Adrian Dinu

Rachieru. „Romanul se consumă [...] ca o parabolă a puterii, angajând un timp defunct și personaje-relicvă, evoluând în cadre mitice.”³⁶ Brândușa Armanca, de asemenea, receptează *Sărbătorile* ca parabolă a puterii, a responsabilității în fața istoriei.³⁷ Dorin Murariu notează: „Deși nu se întâlnesc niciodată direct, Urvan și Mogu se înfruntă necruțător, romanul orânduindu-se și în funcție de aceste voci ireconciliabile.”³⁸

Cele două voci ireconciliabile, aflate în antiteză, simbolizează, de fapt, principiile opuse ale luminii și întunericului. Conform mentalității arhaice, acestea iau în stăpânire intervale clar stabilite pentru a guverna lumea: „Timpul calendaristic este dominat de aceste forțe care își împart echitabil momentele zilei, zilele săptămânii și anotimpurile anului: astfel cele benefice patronează ziua (lunea, miercurea, joia, vinerea și duminica) și vara, cele malefice devin puternice noaptea (marțea, sâmbăta) și iarna. Primele sunt simbolul luminii, al căldurii, vieții și fertilității, celelalte reprezintă întunericul, frigul, moartea și sterilitatea. Calul, în primul caz, lupul în al doilea, sunt animalele-totem care aveau în stăpânire timpurile «bune» și timpurile «rele» ale anului.”³⁹ Mogu și Urvan, stăpânii de zi și de noapte ai Ciulpăului, reiterează astfel dualismul puterii din legenda cosmogonică în care Fântatele însuflețește pământul adus sub unghii, din fundul mării, de Nefântate.⁴⁰

În noaptea dominată de forțele răului, lupii au atacat casa Mariei; doar gospodăriile care nu

respectă datina sunt atacate, spune tradiția. Lupii ce înspăimântă oamenii și animalele deopotrivă își află corespondentul în Urvan, fiara cea mare ce-și va instala bârlogul pe pământul Goranilor.

Multe zile din calendarul popular, grupate în special în perioada de toamnă și iarnă, au fost dedicate lupului, culminând cu Filipii de Toamnă (14-21 noiembrie), Filipul cel Șchiop (21 noiembrie), Sf. Andrei (30 noiembrie) și Filipii de Iarnă (25-31 ianuarie). Aceștia erau spirite supreme ale lupilor sau patroni ierarhizați după putere, cel mai mare și mai rău fiind Filipul cel Șchiop sau Gădinețul Șchiop sărbătorit, de obicei, la Ovidenie sau la Sănandrei.⁴¹ „Filip nu este un cuvânt sinonim cu lup, gavăt, gădineț; raportul ar fi asemănător cu cel stabilit, de pildă, între Scaraoschi (Dracul cel Bătrân) și drac.”⁴² *Filip* putea să fie un prenume potrivit pentru Urvan, lupul malefic, purtând marca Diavolului.

Alte semne de îndepărtare de la mentalitatea consacrată se arată în neliniștile lui Mihai, străin de lumea păstoritului, și în plecarea Pătrușilor peste mări și țări. „Mihai, neașezatul” (*Sărbătorile*, p. 380), încearcă mai multe deghizări sau căutări de esență, firești la un dezrădăcinat care nu-și mai află locul în lumea Ciulpăului și a Ciulpăului întors. Personajul se oglindește în hoinarul din pilda istorisită de Mogu, omul plecat să-și caute liniștea pe care n-o cunoaște și nu și-o poate imagina. Mihai vrea să se facă pielar, învață meseria pe furate de la un meșter din Jira, cât acesta îi lucrează o șa

și un șerpar; apoi va încerca să se apropie de Burna. Marcel Pop-Corniș notează ca încercări de a scăpa de încorsetările tradiției aventura ultimilor generații de Pătruți și experimentele lui Mihai, ispitit temporar de proiectele lui Urvan și de civilizația Burnei de a moderniza economia satului; prin aceasta, Mihai a lui Cure se dovedește un nou Manole.⁴³

Istoria neamului Pătruț, cândva stăpâni peste Ciulpău, este determinată de dorul de rătăcire: pleacă spre alte meleaguri și se sting acolo sau își întemeiază alte familii: „povestea asta cu neîntoarcerea fiului risipitor dăinuia în Ciulpău încă de la exodul Pătruților” (*Sărbătorile*, p. 176). Peregrinările lor repetă, ritualic, marile exoduri din Biblie sau trimit la expedițiile de întemeiere din mitologia greacă. Întoarcerea lui Ghib – și, la fel, a lui Mihai – este întâmpinată cu groază de o bătrână din neamul Pătruților ca o întoarcere a morților, ce vestește sfârșitul lumii: lumea din afara Ciulpăului se dovedește astfel o altă lume, Cealaltă lume.

Ținta peregrinării este relativă, schimbându-se după imaginație sau poziționare geografică: pentru sătenii din vecinătate, ciulpăoanii par argonauți autohtoni⁴⁴, ce se află în posesia oilor cu lână galbenă ca păpădiile și a unor câini asemeni lui Cerber. Pe de altă parte, referirea lui Urvan la lâna de aur se traduce prin confundarea mirajului cu bogăția. Povestea baciului Pătruț către fiul său Niculae este însoțită de imaginea soarelui ca lână de aur: „Fiu și tată, unul lângă altul, pe-un trunchi

de nuc tăiat, priveau minunăția lumii: Lâna de aur mutându-se molcom, peste o grădină, când resfîrată, când adunată ghem.” (*Sărbătorile*, p.302) Prin suprapunerea unui alt mit, Marina lui Cornel, văduva bogată, reprezintă o întrupare a nimfei Calypso, doar un loc de popas pentru bărbații ce nu pot rămîne prizonieri binelui când drumul se deschide înaintea lor. Devenită mai apoi femeia cu pruncul, care pornește la drum în căutarea tatălui copilului, Marina reiterează mitul lui Psyché, constituind o variantă a Mariei din *Casa Ursei Mari* și un personaj antitetic față de Ana.

Din poveștile, mereu modificate de o nouă istorisire, care, inițial, relatau peripețiile drumului parcurs de Pătruți, se naște epopeea: „Spune-le ceva nou, ce n-au mai auzit. Plăsmuiește. Și ce-i dacă nu e adevărat și nu cred? Măcar te ascultă și vor să vadă cum se termină. O poveste-i o poveste și, dacă-i spusă cu tâlc, o ține minte... Dar la fel de bine poți să taci, să-ți vezi de treaba ta și să nu povestești nimic, sau să povestești doar nevestei, ea are să creadă și-o să mai pună ceva de la ea, mereu câte ceva, până vei veni cu o altă poveste.” (*Sărbătorile*, p. 308) „După sorocul de cinci ani, drumul acestor picari involuntari răzbate la suprafața gândurilor sub forma curgătoare a povestirii. O povestire colectivă, în care fiecare personaj e propriul său autor, dar și martor al modului în care datele referențiale s-au sedimentat în pliurile memoriei [...].”⁴⁵

Actanții centrali din *Sărbătorile* sunt construiți pe antiteză și complementaritate, astfel că personalitățile lor contrastante, adunate laolaltă, descriu cosmosul Ciulpăului. Urvan, omul mării, este alcătuit din apă, materia melancoliei⁴⁶, transpusă în povestirile sale, substanță a vieții și a morții⁴⁷ – în timp ce Maria și-a început drumul spre lumea de dincolo, personajul evocă o călătorie de un an în cala corabiei: „în burta unui coșciug mânat de ape” (*Sărbătorile*, p. 223), precum Iona în burta chitului. Marinarul însetat de pământ a găsit cândva în Salima, femeia prin excelență, aducătoarea de uitare, pământul său temporar. Deoarece nu posedă formă proprie, el caută stabilitatea și a aflat în Ciulpău un recipient care-l mulțumește: încearcă să realizeze o plămădă, în care apa reprezintă cleiul universal, unindu-se cu pământul.⁴⁸ Pentru femeile satului, Mogu trăiește în abur și ceață: dispersat în atmosferă, a devenit duhul văzduhului – doar un spirit aerian poate evalua forțele supraomenescului, iar zborul semnifică materia transmutată⁴⁹. În imaginea Ciulpăului întors – mitologia împărtășită de Mogu ciulpăoanilor – se recunoaște tema căderii în sus, cerul transformându-se într-un abis răsturnat.⁵⁰ Mihai, nestăpânitul, autodistructivul, dar și agentul reînnoirii, posedă câteva din trăsăturile caracteristice ale focului, în special capacitatea purificatoare⁵¹: el este cel care curmă destinul potrivnic al Anei, oferindu-i împlinirea familială. Ana

posedă trăsăturile pământului: rezistența, combinația dintre duritate și moliciune.⁵² Va dobândi însă stabilitate numai prin rolul matern, figurând arhetipurile reunite: mama și casa.⁵³

Pentru Val Condurache, al treilea roman scris de Paul Eugen Banciu își trage seva din două surse esențiale: simbolul și arta cuvântului: „Totul se poate interpreta în *Sărbătorile* lui Paul Eugen Banciu, căci nu mai este vorba de o ambiguizare feminină a imaginii, ci de-o virilă luare în stăpânire a domeniului mitologic. [...] Mecanica actelor este eminamente celestă și, cu licență, textuală. Două forțe acționează unitate la cărții: mitul și cuvântul. Prin mit, personajele au o inefabilă aură poetică; prin limbaj, eroii au o pură existență paremiologică.”⁵⁴ În 1985, Tudorel Urian se gândea deja la un top al creației lui Paul Eugen Banciu, plasând *Sărbătorile* pe primul loc: „un roman scris din perspectiva spiritualității populare, înțesate de credințe și practici cu totul inaccesibile neinițiaților. [...] [...] un roman care se citește cu sufletul la gură, fapt, să o recunoaștem, destul de rar pentru acest tip de proză aparent lipsit de spectaculozitate la nivelul acțiunii, dar care, odată citită, produce o adevărată «sărbătoare» a trăirii, un plin sufletesc greu de exprimat în cuvinte.”⁵⁵

4. TERASE POLISEMANTICE

„Prea-evidenta vocație epică a lui Paul Eugen Banciu gravitează în jurul parabolei. Interferând planul istoric-social cu cel mitic-arhetipal, scenariul românesc dezvoltă, în numele spectacolului prezentului, însemnele trecutului. Umanitatea cărților sale urcă la nivelul simbolic.”¹

Construit în jurul parabolei templului omonim, *Zigguratul* este al patrulea roman scris de Paul Eugen Banciu și al treilea din Ciclul Burnei. „Dacă în *Reciful* prozatorul se arătase interesat de modul în care un oraș își schimbă obrăzarele din pricina istoriei, în cartea care continuă ciclul se întreprinde o critică a noii societăți, ce nu reușise să se nască fără pată.”² Cornel Ungureanu observă consecvența autorului în cartografierea Burnei, noul său teritoriu³, iar Adrian Dinu Rachieru evidențiază construcția terasată a *Zigguratului*, roman ce descoperă felul cum a trecut Burna prin timp, ieșind din letargie.⁴ Actanți din *Reciful* și *Sărbătorile* circulă prin *Zigguratul*, netulburați de atmosfera schimbată. Tinerii absolvenți de filologie sau filosofie, veniți să lucreze la ziarul „Înainte” din Burna, sunt invitați la masă de profesorul Zocaniu jr. Noul

secretar de redacție, Silviu Remeșan, are o întâlnire stranie cu o bătrână cu identitate incertă: nevasta Mogului, reîntoarsă de pe celălalt tărâm, sau o urmașă a ei. O navetistă pe ruta Burna-comuna Vancu locuiește la văduva lui Colențan. Juriul pentru festivalul pieselor într-un act e cazat în fostul conac al Mathildei von Löwe, care se va naște ca personaj mai târziu, în *Demonul discret*. Afirmția lui Man, unul dintre jurnaliștii sosiți în oraș, poate fi citită la sensul figurat: „Cu burnenii [...] nu ne putem întâlni decât într-un plan imaginar, altfel n-am putea să scriem despre ei.” (*Zigguratul*, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 51)

În *Zigguratul* se întretaie scene din activitatea jurnaliștilor cu elemente de Bildungsroman, urmărind devenirea profesională a protagonistului, cu istorii ce descriu sentimente și dileme, cu povești despre soți înșelați. „Autorul a pus mult preț pe destinul lui Silviu Remeșan, fiindcă el ar putea ilustra condiția intelectualului obligat să frământă zilnic aluatul unei realități în permanentă schimbare, refuzând cel mai adesea cadrele stingheritoare ale oricăror formule prestabilite.”⁵ Totul pe fundalul vieții din Burna, unde *Lumea nouă* și-a instaurat tiparele caracteristice, dar răzbat încă ecourile lumii vechi.

Dorin Murariu remarcă personajele autoreflexive, care nu își justifică prezența doar prin participarea la conflict⁶: „Epicul de suprafață și vârtejurile de adâncime ale reflexivității sunt doi poli între care se menține un permanent dialog, dezvăluind egala

plăcere a autorului de a plonja în undele ambelor registre narative. Dacă prin Gugu, Romulus Scăraru, Ilarion Tadeu sau Tenente ne găsim mai ales pe coordonatele primului registru, Man e personajul gândului adânc, incapabil de compromisuri cu realitatea, în timp ce Silviu Remeșan rămâne suspendat între cele două tendințe, fiindcă are iluzia că le-ar putea supune pe amândouă.”⁷

Secretarul de redacție oscilează între idealism și dorința pragmatică de ascensiune profesională. Totuși, cei mai mulți dintre oamenii din jur îl descriu luând în considerare doar câte o trăsătură a caracterului său. Patrichie, gazetar vechi, dar fără studii, care ascunde resentimente la adresa tinerilor veniți la ziar imediat după absolvirea facultății, îl crede „câinele de pază” (*Zigguratul*, p. 31) al redactorului-șef. Silviu Remeșan este uneori considerat carierist; Chifor îl disprețuiește după ce, în ședință, ezită să-l susțină pe Man, acuzat pe nedrept. Man îi reproșează reificarea: „Tu ești un Diesel. O mașină infernală care face ziare, indiferent de ceea ce se publică în ele. Ești o rotativă [...] care naște zilnic mici istorii în tiraje mari, fără să se simtă prin nimic că e un monstru!” (p. 240) Cenzuristul Ilarion, prieten cu Silviu, îl sfătuiește să acționeze practic: „de ce nu lași tu pe alții să facă gazetărie? Sunt atâția care nu și-ar consuma sufletul pentru toate manuscrisele... O să zici că nu sunt fleacuri, că ține de fundamentul devenirii noastre... Ești un naiv. Un ziar din Burna nu va face gaură în gazetăria lumii.

Ești un slujbaș ca și mine, ca și Gugu, ca Naum... Iar dacă te simți puternic, de ce nu mergi până la capăt: respinge-le materialele, pune-i să scrie altfel, fă-i gazetari...! (p. 72); „tu nu intuiești răul, nu-l simți, ca un copil. Te cerți pentru fleacuri care se răzbună pe tine. Ți-am mai spus să te ferești de ceilalți, pentru că ei nu suportă ca un fost coleg de facultate să stea deasupra lor.” (p. 286)

Paula Remeșan, rămasă la Cluj până va termina facultatea, simte că trăiește destinul Penelopei: „Silviu [...] are războaiele lui ca Ulise în Troia, vine când poate și vorbește numai despre cetatea pe care o face chisăliță, iar eu îl port în pânțele pe Telemach și aștept să se întâmple o minune: să-i pice dragului meu ceva în cap, să-l mai ogoaie Dumnezeu, să-l pot vedea alături de mine, în atele, bandajat, cu scribeți la picioare, dar lângă mine.” (p. 351) Gândindu-se cu dor la soțul ei, Paula monologhează de parcă i-ar fi alături, dar îl judecă lucid: „Tu ești totuși un duios, un duios speriat de lumea în mijlocul căreia s-a aruncat [...]. [...] tu nu faci parte din lume, nu participi la ea. Ești un sihastru cu comportare ciudată și culmea că tocmai oamenii aceștia sunt cel mai ușor de convertit în roboți, în mecanisme.” (p. 357)

Protagonistul însuși are momente când se simte dezumanizat: „Om fără nume, asta sunt, un birou, o instalație pusă în mijlocul gazetei să-i asigure apariția” (p. 66). După ce în minte i se răsucesc voci incriminatoare, rostind reproșuri reale sau imagine

din partea cunoscuților săi, are impresia că a ajuns un animal hăituit. Pluralitatea răspunsurilor posibile la întrebările incomode deschide un evantai din pene de păun „cu ochiul în frunte, negru pe albastru (ochiul lui Allah-Maşaallah, cel dublu spre lumea noastră și spre lumea adâncurilor noastre)” (pp. 235-236).

Simbol al totalității în tradițiile esoterice, în Islam păunul ce-și rotește coada întruchipează universul; într-o legendă sufită, probabil de origine persană, rotirea cozii păunului desemnează desfășurarea cosmică a Spiritului. În Orientul Mijlociu, păunii apar de o parte și de cealaltă a Arborelui Vieții, reprezentări ale sufletului neprihănit, dar și ale dualității psihice a omului. În Birmania, China, Vietnam, la fel ca în creștinism, păunul rămâne o emblemă solară.⁸ În pofida oscilației între cele două extreme, Silviu se dovedește neatins de corupție sau meschinărie. „Dumneata ești pe partea soarelui.” (*Zigguratul*, p. 66) rostise, oracular, baba Mogului, abordând rolul de sibilă.

După Sultana Craia, redactorul-șef debutează în carte ca personaj realist, pentru ca mai târziu să se transforme în simbol: „promite să fie un personaj interesant, de forță, dar identitatea sa se va pierde ulterior. Romulus Scăraru devine R.S., ceea ce înseamnă și «redactor-șef», tiranic, nu tocmai corect, fără personalitatea care se anunțase la început”⁹. Dorin Murariu îl numește „șeful absolut al piramidei”¹⁰, deplasând portretul de autocrat în

perioada construirii templelor și a robiei absolute. Într-adevăr, într-un memoriu către autorități, Silviu Remeșan îl descrie ca pe unul dintre tiranii lumii antice: „S-a creat [...] o ierarhie fantomă, care nu are nicio legătură nici măcar cu statele de funcții, departe de ponderea valorică a membrilor redacției, o ierarhie a fărădelegilor care îl are în vârf pe tovarășul Romulus Scăraru, un bun organizator altfel, un om cu spirit practic, care, trecând cu vederea peste unele nereguli sau cultivând chiar metehnele unora numai pentru a-i avea la mână, a reușit să și-i supună, să-i transforme în niște slugi neputincioase” (*Zigguratul*, p. 291). Când redactorul-șef îl acuză pe nedrept de imoralitate și-l supune unui „simulacru de proces” cu scopul de a-l face „țap ispășitor” (p. 285) pentru greșelile altora, secretarul de redacție este și mai drastic: „Nu aveți nimic de om!” (p. 282). Nicio asemănare între Romulus Scăraru și Sfântul Ioan din Sinai, autorul tratatului ascetic *Scara dumnezeiescului urcuș*; patronimul personajului sugerează, mai degrabă, arivismul.

Sfântul Ioan Scărarul rămâne un model ideal, spre a cărui puritate sufletească tinde Man, *raisonneur* al cărții, „ochiul vigilent al prozatorului”¹¹, iar semnificațiile scării și zigguratului se întrepătrund. Mircea Eliade arată că scara este purtătoarea unui simbolism bogat, dar coerent¹²: „ea întruchipează plastic ruptura de nivel care face posibilă trecerea de la un mod de existență la altul; sau,

în plan cosmologic, *care face posibilă comunicarea dintre Cer, Pământ și Infern*. De aceea, scara și escaladarea joacă un rol considerabil atât în riturile și miturile de inițiere, cât și în riturile funerare, ca să nu mai vorbim de riturile întronării regale ori sacerdotale sau de cele ale căsătoriei. [...] În simbolismul scării, sunt implicate ideea sanctificării, a morții, a dragostei și a eliberării, fiecare dintre ele reprezentând într-adevăr abolirea condiției umane profane, deci o rupere de nivel ontologic”¹³. Scara semnifică elevația, transfigurarea: înălțată spre cer, țintește cunoașterea lumii divine; îndreptată spre adâncuri, vizează știința ocultă și inconștientul. Scara albă poate reprezenta știința înaltă, iar cea neagră – magia neagră.¹⁴ „Întocmai tuturor simbolurilor de acest tip, scara îmbracă și un aspect negativ: coborârea, căderea, întoarcerea la pământesc sau chiar în lumea subterană. Asta pentru că ea leagă cele trei lumi cosmice și îngăduie atât regresiunea, cât și ascensiunea, rezumând întreaga gamă a verticalității.”¹⁵

Exegeții au descifrat simbolul zigguratului luând în considerare alcătuirea cărții din capitle-terase, scenariul parabolic imaginat de Man – în care lupta pentru existență ia forma unui urcuș ucigaș și sinucigaș pe templul sumerian – precum și afirmația oarecum contradictorie a aceluiași personaj: „împărțirea în șapte etape a trecerii de la realul absolut la imaginarul absolut nu are nicio legătură cu cele șapte trepte ale zigguratului lui Nabucodonosor,

cum zicea Herodot: Negru, Portocaliu, Roșu, Galben, Verde, Albastru, Alb...” (*Zigguratul*, p. 24) Corin Braga subliniază: „Arhitectonic, cartea e un ziggurat, așa cum e descris în excelenta povestioară-parabolă a personajului Man. Construcție masivă, cu șapte terase suprapuse, [...] din cărămizi detașabile, nelegate cu mortar. Dacă terasele sunt capitolele, cărămizile sunt o serie de episoade juxtapuse, a căror unitate superioară e dată abia la nivelul semantic al operei. Bucățile care susțin propriu-zis firul epic alternează cu diferite incluziuni, aparent de sine stătătoare. Așa sunt *Fragmentele levantine* ale profesorului Mathei Pânzariu”¹⁶. „Construcția cărții se susține pe principiul emis de Man, al gradației realului și imaginarului...”, remarcă Sultana Craia. „Aceasta este o cheie a cărții, aflată către începutul ei. A doua cheie este alegoria zigguratului, plasată spre sfârșit.”¹⁷ Brândușa Armanca asociază etajele templului din Mesopotamia cu stratificarea socială: „*Zigguratul* pune în fapt «lumea în trepte», o lume mai ambițioasă care, după ce și-a definit formația exterioară, își caută echilibrul lăuntric.”¹⁸

Dorin Murariu atrage atenția asupra conexiunii dintre terasele divers colorate ale romanului-ziggurat și perspectivele narațiunii: „autorul propune un drum prin culoare (de la negru, portocaliu, roșu și galben până la verde, albastru și alb – culori ale zigguratului lui Nabucodonosor, după mărturia lui Herodot) nu pentru a găsi o scară unind teluricul

cu celestul, ci pentru a sugera complexitatea prefacerilor din athanorul auctorial în care prozatorul aruncă niște felii de viață pentru a obține din ele plasma ficțiunii purtătoare de sens și valoare. Între culoarea grea (neagră) a datului referențial și până la albul din fulgurațiile imaginației se găsește, răstignit pe propria pagină, scriitorul, el, demiurgul, anonimul, umilul, orgoliosul, ironicul, scoțându-și o nouă mască tocmai atunci când credeai că toate s-au terminat.”¹⁹

În urma vizionării unui scurt metraj, intitulat *Zigguratul*, Man își scrie propriul scenariu, pe care Chifor îl trimite la „Animafilm”. Într-un amestec de epoci deseori utilizat în parabolele moderne, un popot de oameni pornește la escaladarea unui ziggurat. Acțiunea se focalizează asupra a două personaje, Dascălul și Învățăcelul. Maestrul reia pentru discipol vechile sale cursuri, cu aplicare la situația existentă: „E un fel de vreme dinaintea Sărbătorii și toți se îndreaptă în goană pentru un loc mai bun... pentru un loc mai aproape de cer... căci vine Zeul, Zeul de o zi care le va îndeplini dorințele, care le va da întreagă bogăția, bunăstarea și fericirea pe care o visează... [...] Careva dintre ei se va alege Zeu și va fi investit cu toate însemnele lui, apoi... [...] Zigguratul [...] a existat și are să existe atâta vreme cât omul nu-și va înțelege exact propria condiție...” (pp. 304-307) Îndemnat de Dascăl, Învățăcelul va ajunge până pe Terasa Albă, amfiteatrul-arenă unde va cunoaște apoteoza cu prețul sacrificiului. Dascălul, înțelegând prea târziu sensul evenimentelor,

devine un profet ce strigă în pustiu. „Ascensiunea îngăduie Dascălului și Învățăcelului să reconstituie spirala omenirii, urcușul prin timp fiind presărat cu un întreg popor de victime”²⁰.

Construcții mesopotamiene alcătuite din terase unite între ele prin scări înguste, zigguratele împrumută funcția scării: trebuie să înlesnească coborârea zeilor pe pământ și înălțarea oamenilor la cer; jertfele aduse pe terasa de sus urmăreau tocmai apropierea de zei. Zigguratele au inspirat legenda biblică a Turnului Babel, revers al atitudinii din tradiția babiloniană: oamenii dovedesc nesăbuința de-a încerca să devină asemeni zeilor.²¹

În *Imagini și simbol*, Mircea Eliade tratează tema centrului într-un capitol amplu. Centrul poate fi reprezentat printr-un oraș oriental – cum ar fi Babilonul, un munte sau un arbore, un stâlp ori un templu (zigguratul), fiecare împărtășindu-se din sacralitate.²² În *Sacral și profanul*, gânditorul român reia ideea conexiunii zigguratelor cu Muntele Cosmic: „În ce privește asimilarea templelor cu Munții cosmici și funcția lor de «legătură» între Pământ și Cer, înseși numele turnurilor și sanctuarelor babiloniene stau mărturie: ele se numesc «Munte al Casei», «Casă a Muntelui tuturor Pământurilor», «Muntele Furtunilor», «Legătură între Cer și Pământ» etc. Zigguratul era, la drept vorbind, un Munte cosmic: cele șapte etaje reprezentau cele șapte ceruri planetare; urcându-le, preotul ajungea în vârful Universului.”²³

Simbolistica mitologică ocupă un loc însemnat în opera lui Paul Eugen Banciu; deseori sensurile ei se convertesc în aluzii ironice, menite să atragă atenția asupra decăderii idealului clasic în societatea contemporană. În *Zigguratul* realitatea este permanent subminată de infiltrarea miticului, consfințind, din nou, profilul extraordinar al Burnei. „Tensiunile mitologice, reale, creează cărții un statut aparte, intențiile de a descifra evenimentele satisfac cititorul de proză modernă, obișnuit de a căuta semnificații dincolo de pânza subțire a faptelor.”, observă Cornel Ungureanu. „În acest roman, însă, faptele se revarsă cu o mare viteză, cuvintele sunt rostite, în general, cu o jovialitate care ține greu, în plasa ei, substanța mitului. [...] Importantă este tentația de a depăși realismul brut, vizând, prin fiecare dintre eroi, din evenimentele descrise, semnificații adânci.”²⁴ De asemenea, exegetul evidențiază interferența dintre sentimentul vieții și aerul de farsă al istorisirilor.²⁵ „Arborescența și încărcătura epică, alternanțele și discontinuitățile asigură *Zigguratului* o compoziție sofisticată, de epică circulară”, afirmă Adrian Dinu Rachieru. „Mai degrabă schelăria mitologică servește unei demonstrații inverse: degradarea mitului prin evidențierea decalajului dintre mit și realitate. Cartea este, deopotrivă, simbolică și ironică.”²⁶ La rândul său, Sultana Craia remarcă ironia ce se ascunde în titlurile latine ale capitolelor, combinațiile tragic-comic și tragic-farsă, autorul fiind înzestrat cu simțul farsei și al grotescului.²⁷

Dacă personajele lui Paul Eugen Banciu ar fi trebuit să ia ființă ca parafraze ale eroilor mitici²⁸, lumea aparent profană a Burnei își dezvăluie momentele de transcendere. Prima apariție în roman a lui Gugu, filtrată prin ochii lui Silviu, îi revelează adevărata esență: „linotipistul cu barbă de sihastru, care s-a oprit în ușă și s-a prins cu mâinile de canturile ei. (Un Crist răstignit pe o cruce de plumb, râzând de lume [...])” (*Zigguratul*, p. 22). Pentru Gugu, chiar dorința de petrecere dobândește un sens mistic, cu trimitere la ziggurat: „te luminezi și crezi că urci toate treptele până la cer” (p. 22). Cornelia, amanta căsătorită, exclamă: „Parcă ai fi Hristosul păgânilor coborât de pe crucea mă-sii!” (p. 112) – sanctitatea plămadei personajului transpare chiar în mijlocul blasfemiei.

Arestat în locul directorului tipografiei, care i-a cerut să semneze un act și apoi nu și-a mai asumat răspunderea, Gugu ilustrează tema inocentului și a vinovatului fără vină: „ce-ai putea să faci tu, tocmai tu, care ai rămas fără prietenii tăi puternici, care n-ar fi trebuit să facă nicio neregulă decât să te ajute să scoți adevărul la lumină, că nu ești vinovat, dar nici n-ai cum să le arăți asta, altminteri o să cazi de tot și n-ar fi paguba prea mare, dar alții ar râde pe mormântul tău și ți-ar zice Prostul, că nu ai știut să-ți pui adevărul la vedere. Ce ne-am face dacă n-ar exista pe lume credulii și blajinii și fraierii să intre aceia la pușcărie pentru noi și după aceea tot ei să vină să ne ceară ajutor și noi să le dăm și să

ne purtăm cu ei ca și cu niște slugi, pentru că ei singuri, prin prostia lor, au ajuns să fie slugi”(p.208) Martirajul nu exclude momentele de îndoială – Paul Eugen Banciu redă, în pagini memorabile, dispararea celui rămas singur și fără speranță. Linotipistul se teme că tinerii jurnaliști nu-l consideră un prieten și un egal: „poate că n-ai fost tu niciodată mai mult decât Bărbosul, un băiat harnic și simpatic, un partener de joc, pe vreme bună, și înainte de toate, un om strict necesar...” (p. 181) În cele din urmă, Gugu va fi eliberat prin intervenția redactorului-șef și a secretarului de redacție. Înainte, însă, captivitatea și tortura psihică îl apropie de alt personaj biblic. Samson: „îți amintești că ți-au ras barba și-ți dau lacrimile că te-au slujit. Atunci omul te întreabă dacă-ți pare rău de ceea ce ai făcut și dacă de aceea plângi. Iar tu spui: «Barba mea!», iar el râde și zice «Samson»” (p. 211). Puterea lui Gugu stătea ascunsă în barbă pentru că astfel își manifesta personalitatea neconstrânsă de reguli.

Silviu Remeșan cunoaște, de asemenea, martiriul, chiar dacă, de multe ori, este vorba de autoflagelare. Într-un monolog interior, îndemnurile la smerenie, rostite parcă de o entitate supranaturală, amintesc de preceptele din *Scara dumnezeiescului urcuș*: „Bucură-te, de ceea ce ai ferește-te de ceea ce porți în tine și ferește-te de calea deșertăciunii! Dacă te apasă neguri, nu te amăgi crezând că locurile s-au schimbat! Caută-ți alt lucru să-l faci: sapă un șanț, bate un cui, taie o scândură

și dovedește, prin asta, că lumea dimprejurul tău îți este prietenă, că-ți este apropiată și așteaptă vântul care risipește cețurile. [...] Căci lucrurile nu sunt nici vesele, nici triste, ci doar neodihna ta poate să le îmbrace în neguri să te mintă. Nimeni nu trăiește numai pentru el, chiar și atunci când își duce crucea pe care va fi răstignit! Nimeni nu trăiește singur, chiar și atunci când i se pune lațul după gât în fața mulțimii care aruncă în el cu pietre.” (pp. 80-81) Silviu se imaginează în rolul personajului pozitiv ce va cădea victimă; îi împărtășește Paulei presimțirea că va împărtăși destinul lui Abel: „El mi-a povestit despre Abel și mi-a vorbit de soarta unei morți violente venită din partea celui mai apropiat om al său...” (p. 859)

Gugu și Remeșan, amândoi purtători ai simbolisticii cristice, pătrund noaptea în locuința Corneliei, întruchipare a femeii adultere din *Biblie*, dar și a Evei – bărbatul ei se numește chiar Adam. Unica vizită a lui Silviu, într-un moment de tulburare sufletească, are ca rezultat o spovedanie din partea lui, interpretată de Cornelia ca o apropiere fără precedent: „să vrei să îl săruți pe acela, și fiu, și tată, ba și Duh, să îl săruți ca pe-o icoană-ți vine [...] că până azi, ca Dânsul nu ți-a mai vorbit niciun om, nicio nălucire, și pentru El ar trebui, femeie, să te jertfești, îți spui, cu un gând curat.” (p. 298) Neobișnuita întâlnire nu conduce la o transfigurare spirituală a păcătoasei, care crede că a fost ispitită: „șarpele ne-a căutat la ziuă, dar a plecat” (p. 299).

Comportamentul protagonistului sugerează, mai degrabă, un caracter pasiv, absorbit de gânduri și trăiri intense, nu un om de acțiune. Ilarion deplasează portretul în lumea animală: „ca un arici care trece singur șoseaua și se face ghem când se lasă peste el cauciucul mașinii. Meschinii îți stau prin preajmă, ascultă ce vorbești, te irită să-ți ieși din pepeni, dar asta după ce te-au înconjurat cu capcane. Tu te înfoi, ei se retrag, mulțumiți că le-ai făcut jocul, apoi povestesc ce au văzut și auzit. De ce aștepti să te lovească un om ca tu să-ți dai seama că trebuie să te lupți și pentru tine?” (p. 292)

Ariciul figurează în mitologia vechilor iranieni și a numeroase popoare din Asia Centrală, fiind considerat un erou civilizator: născocitorul focului sau sfătuitoarea oamenilor. Usturimea provocată de țepii săi stă la originea simbolismului legat de foc și de soare.²⁹ „În ansamblul mitologiei populare românești, ariciul reprezintă animalul prin excelență cosmogonic. Într-adevăr, nicio altă viețuitoare din bestiarul folcloric nu este atât de intim, atât de profund legată de momentele decisive ale făcerii dintâi a lumii.”³⁰ Nu doar meșteșugar, ci și demiurg, ariciul apare ca factor activ al creației, chiar dacă se asociază cu Dumnezeu, figura supremă în creștinism.³¹ „Divinitatea canonică este prezentată în aceste legende ca o ființă într-adevăr dotată cu puteri sacrale, dar lipsită de înțelegere pentru ritmurile esențiale ale vieții. Ea făurește o lume rigidă, ineficace, sterilă prin chiar simetria ei totală. [...]

Ariciul se manifestă ca exponentul contradicției necesare, al ideii că fără diferențe (și implicit imperfecțiuni), că fără mișcare, luptă și transformare, nimic nu poate viețui. În fond, dialogul dintre Dumnezeu și arici ia chipul dialogului dintre principiul estetic și principiul pragmatic.”³² În pofida convingerilor colegilor, Silviu Remeșan se află într-o confruntare cu Romulus Scăraru, iar conflictul deschis pare gata să izbucnească odată cu expierea memoriului la București. Cititorii poate că așteptau o schimbare în postul de redactor-șef, ocazie pentru Remeșan să pună ordine la ziarul „Înainte”. Finalul le oferă, însă, o lovitură de teatru: protagonistul părăsește scena Burnei, urmându-și ascensiunea profesională în altă parte, iar starea de lucruri se păstrează în liniile esențiale.

„*Zigguratul* este un roman despre felul în care se oglindește realitatea în pagina scrisă, despre modul în care niște bărbați reușesc să supună un fragment de istorie.”³³ Narațiune cu și despre jurnaliști, a împrumutat din mijloacele caracteristice de expresie: „colajul [...] trimite nu numai la arhitectura unui ziggurat, ci și la o tehnică jurnalistică”, arată Corin Braga. „Lăsând la o parte articolele de ziar [...] transcrise din când în când, întreg *Zigguratul* lasă la un moment-dat impresia unei imense pagini de cotidian și, de fapt, a unei întregi lumi care trăiește (ori este percepută) după un ritm și optică jurnalistică.”³⁴ Dorin Murariu se referă la șabloanele reportericești, reproduse de autor, a căror

artificialitate bruschează o gamă largă de posibilități. Pe de altă parte, cartea ia forma unui colaj de narațiuni: scenete dramatice, note de călătorie, recenzii, cronici plastice, reportaje, descrieri, fragmente de filme.³⁵

„Romanul lui Paul Eugen Banciu [...] experimentează o modalitate narativă mai puțin întâlnită, [...] nararea la persoana a doua. Un povestitor transcendent lumii romanului este în permanentă relație cu grupul personajelor, aduce câte unul în prim-plan, se infiltrează și mlădiază prin coridoarele lui sufletești și povestește propriile fapte și trăiri. Deși poate mai corect ar fi își povestește, fiindcă naratorul aproape se identifică cu personajul. Se naște un efect ușor ciudat, protagoniștii par însoțiți de o umbră luminoasă în care se oglindesc, pentru ca imediat distanța dintre polii dedublatului să se resoarbă și personajul să reapară întreg. Un al doilea efect al tehnicii persoanei a doua este o senzație de detașare [...]. Libertatea naratorului este însă de un grad superior pentru a nu se claustra în persoana a doua și a putea trece la fel de ușor la a treia sau întâia. [...] parcă povestitorul se apropie sau se îndepărtează succesiv de personaje.”³⁶

Sultana Craia evidențiază simbolistica ascunsă în inițialele prin care sunt identificați Romulus Scăraru și Silviu Remeșan, inițiale ce denotă atât numele, cât și funcțiile celor două personaje. Mai mult, S.R. reprezintă reversul lui R.S., sugerând astfel prezența unui *alter ego*.³⁷ La rândul său.

Dorin Murariu remarcă: „Jocul inițialelor e grăitor, iar S.R. chiar va încerca să urce acele trepte care l-ar face un R.S., dar nu în Burna, ci în București.”³⁸ Intransigentul Man crede că Silviu s-a contaminat cu mentalitatea șefului. Totuși, până la urmă, idealul ascetic propovăduit de Sfântul Ioan Scărarul se dovedește intangibil chiar și pentru Man, care acceptă să se întoarcă în redacția ziarului „Înainte”, deși Romulus Scăraru rămâne redactor-șef. „Parabola zigguratului implică o izbucnire de semnificații, de la fațetele destinului până la raportul capital dintre libertate și necesitate, ce înscrie cartea în categoria romanului politic, dominat de fascinantul mit al puterii în contemporaneitate.”³⁹

În plombele eseistice⁴⁰ semnate de Mathei Pânzariu se găsește o aluzie la dublu, atât cu semnificația de spirit desprins de trup, cât și de transfigurare artistică: „îți întorci capul din profil, îți ridici brațele lateral și-ți așezi torsul din față, în așa fel ca umbra ta să aducă cât mai mult cu frizele din Imperiul Vechi, apoi, cătinel, pornești spre Piramide. (Căci Umbra, îți aduci aminte, în credința contemporanilor lui Keops era o punte de legătură cu eternitatea, iar gestul meu inocent pare să fi format «stilul» în care artiștii epocii «copiau» realitatea pentru a o transforma în mesaj dedicat zeilor Tărâmului de dincolo de viață, singurul care avea un sens și deci prezenta un interes pentru existența efemeră a oamenilor.)” (*Zigguratul*, p. 202) Prin motivul dublului, *Zigguratul* poate fi văzut ca o

anticipare a romanul următor: *Muflonul* va fi construit pe acest pilon.

Martor la momentele de cumpănă, aflând sau intuind doar cotloanele întunecate ale minții lui Silviu, Ilarion Tadeu îi devine frate „sau mai mult: un fel de oglindă dintr-un veceu în care ești numai tu și cu tine și poți să-ți spui orice” (p. 137). Pe lângă oglinda revelatoare, S.R. descoperă și o proiecție a sa în artă: „ca și cum s-ar fi întâmplat cu el istoria aceea” (p. 189). Roman, personajul dintr-un film vizionat, se confruntă cu aceleași dileme: stabilitatea materială și familială sau idealurile spiritului.

Pe filiera viselor de evadare Silviu se aseamănă cu Mathei Pânzariu, personaj enigmatic: „plecat pe la 1914 din Burna, rămas într-o altă țară, omul despre care nu o dată s-a spus că ar fi mort [...]. [...] La urma urmelor, profesorul Pânzariu, mort sau viu, nici nu se știe exact dacă a fost vreodată profesor” (p. 21). Călătoriile lor sunt antitetice, destinele celor doi au fost așezate de o parte și de cealaltă a oglinzii: drumurile la Cluj la soția însărcinată, „limanurile de lumină din care S.R. se înfruptă ca să mai poată rezista încă două-trei săptămâni în Burna”⁴¹ aruncă o umbră de irealitate asupra peregrinărilor lui Mathei Pânzariu: „jurnal al unui periplu prin Orientul apropiat, din Bizanț până în Egipt, încărcat de trimiteri mitologice și istorice, fără ca abuzul de erudiție să fie un păcat, căci, aparent paradoxal, pe deasupra lor se degajă o căldură umană odihnitoare, calmul și serenitatea

unui bătrân înțelept împăcat cu sine și cu lumea⁴². Nostagia după soarele Levantului și minunile lumii antice face și mai greu de suportat monotonia muncii din redacție și nopțile petrecute în tipografie.

În finalul cărții, Remeșan își întrezărește cel mai drag *alter ego* într-un pasager din avionul ce zboară spre Cluj. Patronimul Pânzariu trimite spre păianjen, viețuitoare plurivalentă: în mitologia greacă, țesătoarea Arahne, a cărei ambiție demiurgică va fi sancționată; mijlocitor între divinitate și oameni la popoarele din Africa Centrală; zeu creator în Micronezia; prezicător al viitorului în Camerun; modalitate de divinație la incași; suflet eliberat de trup pentru etniile altaice din Asia Centrală și Siberia; însoțitor al sufletelor morților la indienii din Columbia; simbol al zeului Infernului pentru azteci.⁴³ Pentru Silviu, autorul *Fragmentelor levantine* reprezintă chintesenta artistului, creatorul de lumi.

Motivațiile lui Silviu Remeșan nu se clarifică întru totul, după cum acțiunile sale viitoare rămân imposibil de presupus. Sultana Craia este de părere că protagonistul și-a însușit lecțiile de viață: „Metafora zigguratului rezumă, explicitează și moralizează. După lecția zigguratului din ficțiunea lui Man – episod oniric cu rol de nuvelă exemplară, unul din «sertarele» romanului – urmează lecția comandamentului social, a intrării în ordinea propriei existențe, pe care o primește Remeșan, odată cu avansarea. [...] Ceea ce i se impune în planul socialului, pe cale ierarhică, i se impune și în planul

biologic, prin nașterea copilului său. Nehotărâtul, derutatul [...] este obligat să se maturizeze profesional și uman, să decidă între straturile realului.”⁴¹ Brândușa Armanca deplasează accentul spre preceptele care trebuie urmate: „*Zigguratul* este o mânășă aruncată duplicității și multiplicității conștiințelor poluate de orgoliul puterii, de vanitatea ascensiunii, care îndepărtează omul de sensul profund al existenței sale. Din nou și mai mult decât în cărțile precedente, prozatorul comunică, prin parabola zigguratului, despre responsabilitatea omului contemporan față de lumea în care trăiește.”⁴⁵ Cornel Ungureanu remarcă respectul personajelor față de dreapta așezare din perspectiva tradiției: „Cartografiind un teritoriu, el scrie despre o Cetate în care trebuie să domnească Ordinea; în care trebuie să troneze legea morală.”⁴⁶ Neîndoielnic, multiplele fețe ale zigguratului permit o varietate de interpretări, cititorului rămânându-i deschisă posibilitatea de a opta între ele.

5. CARTEA OGLINDIRILOR

Romanele lui Paul Eugen Banciu sunt legate unele de altele prin punți de semnificații: „*Muflonul* poate fi o replică la *Zigguratul*. Anterioara carte era un roman al comunicării, cucerind treptat treptele realului. *Muflonul* nu parcurge drumul de la imaginar la real, ci exact invers: pleacă de la datele realului pentru a poposi în spațiul fictivului, rescriind [...] și stăpânind (?) realul.”¹

Carte a cuplurilor surprinse într-un moment de criză² sau aflate în dezagregare³, *Muflonul* rămâne, mai presus de orice altceva, creația dedicată de prozatorul timișorean condiției scriitorului, cu toate bucuriile, orgoliile, suferințele și reușitele sale: „Carte a persoanei întâi, [...] seismograful «vieții și opere» prozatorului Miron Olaru”⁴, „Cartea autorului”⁵, „maieutică a gestului scriitoricesc, dar și a tehnicilor narative”⁶, „hermeneutică a genezei artistice”⁷ – după cum au caracterizat-o exegeții.

Muflonul ni se dezvăluie ca un roman al reflectărilor: oglindirea în celălalt – personajul opus sau partenerul complementar – și proiecția în artă: „*Muflonul* este un roman despre un posibil roman, o carte în care prozatorul Paul Eugen Banciu scrie

despre scriitorul Miron Olaru, care, la rândul său, «scrie» despre felul cum încearcă să-și împlânzească propriul personaj.”⁸, rezumă Dorin Murariu, evidențiind rolul simbolic al oglinzilor în interferența dintre realitate și ficțiune.

„Minune a reproducerii instantanee și complete, oglinda devine simbolul viziunii nealterate a lucrurilor. Un instrument în primul rând de cunoaștere a sinelui care îi revelează omului direct propria-i imagine, dublul, fantoma, simulacrul, perfecțiunile și defectele fizice, precum și imaginea universului înconjurător, în cea mai exactă formă.”⁹, scria Jurgis Baltrušaitis în eseul monografic ce detaliază numeroasele conotații ale oglinzii. Încă din antichitate, arată Edgar Papu, oglinda comportă două accepții: una obiectiv-etică, de recunoaștere a esenței reale, cealaltă subiectiv-estetică – strălucirea menită să subjuge pe ceilalți are ca rezultat auto-fascinația¹⁰. Amândouă apar în *Muflonul*: personajele se privesc obsesiv în oglinzile omniprezente, căutând răspunsuri iar, în cazul protagonistului, descoperirea sinelui interior se împletește cu narcisismul inerent creatorului.

Scriitorul Olaru se încadrează într-un tip caracteristic operei lui Paul Eugen Banciu: eroul reflexiv, ce analizează sceptic lumea în care este silit să trăiască. „Miron Olaru nu este nici personaj, nici caracter, nici măcar o prezență, ci o interioritate de conștiință prin luciditatea și discernământul căreia se configurează celelalte identități civile.”¹¹

Personalitatea sa cumulează un set de *personae*: Don Quijote – comparație recurentă în romanele prozatorului timișorean – baronul de Münchhausen, regele Lear și Falstaff. Masca lui Don Quijote i se atribuie atât scriitorului Olaru, cât și pictorului Zenovian, „bunul său prieten, [...] un fel de variantă bucureșteană a sa, la care apela la nevoie” (*Muflonul*, Timișoara, Editura Facla, vol. II, 1988, p. 6). Victor, „«un apolinic», cum se caracterizase singur” (*Muflonul*, Timișoara, Editura Facla, vol. I, 1986, p. 129), comparat de Zenovian cu Socrate, completează „tripleta pictor-filosof-scriitor” (vol. II, p. 292).

Într-un complicat joc de similitudini și contraste, apropieri și înstrăinări, Miron oscilează între simbolurile reprezentate de cei doi prieteni ai săi: „Zenovian [...] este [...] o replică, un punct de referință în explicarea eroului principal. Pictorul exprimă ipoteza artistului a căruia viață este însăși creația, care nu trăiește decât prin și pentru tablourile sale. La celălalt pol se află Victor, alt prieten al scriitorului, profesor de filosofie, care n-a scris un rând, dar care are o permanentă apetență pentru meditație, pentru descoperirea unei semnificații în cel mai mărunț fapt cotidian: pasiv în ordinea creației, îi oferă lui Miron Olaru garanția că în lume pot fi descoperite și așezate în diferite relații anumite semnificații, această descoperire reprezentând, deja, un prim pas spre creație. Raportat la aceștia doi, Miron Olaru este punctul

de echilibru, artistul care, practic, duce o existență dublă: una în lumea proiectelor sale, a veșnicei căutări a «temelor» și personajelor, a neliniștii generate de însăși menirea sa, alta în concretul cotidian.”¹²

Cei trei actanți se constituie ca fațete ale aceleiași piramide, distincți dar inseparabili, *alter ego* fiecare pentru ceilalți – unul din sensurile pe care le poate dobândi dublul, aflat în strânsă legătură cu motivul oglinzii. „În general, religiile tradiționale concep sufletul ca pe un dublu al celui aflat în viață, care se poate despărți de trup la moartea acestuia, în timpul visului sau printr-o operație magică, și să se reîncarneze în același trup sau în altul.”¹³ Larga răspândire a motivului în literatura occidentală a dus la apariția unei adevărate tipologii: identic ca înfățișare ori dimpotrivă, similar sau opus în ceea ce privește caracterul și personalitatea, suflet desprins de trup sau ființă muritoare, străbun ori complet străin, entitate supranaturală sau construcție artificială. În *Muflonul* apar mai multe variante ale dublului, separate de fine nuanțe: geamănul, dublul moralizator, protectorul, dublul supranatural, sosia, dublul negativ, sinele scindat.

Dacă tripleta Miron-Victor-Zenovian a fost creată pe principiul consonanței, alte conexiuni posibile între personaje se stabilesc prin contrast. Frații Olaru poartă nume cu sonorități apropiate, dar au fost plămădiți din esențe opuse, ilustrând

motivul fraților – sau gemenilor – dușmani; autorul face aluzie la Abel și Cain cu toate că nu există ură sau rivalitate între Miron și Marin. Când simte nevoia să se îndepărteze de familia întemeiată prin căsătorie, Miron își caută fratele înstrăinat: „Pe Marin îl mai am și asta face mai mult decât un liman!” (*Muflonul*, vol. I, p. 39)

Nimic mai diferit de Miron decât Marin, care a ales să fie șofer pentru că „simțea că are în firea lui ceva dintr-o pasăre călătoare” (vol. I, p. 114), convins că „școala e pentru oameni, mai cu seamă bărbați, un fel de scopire” (vol. I, p. 112). „Mereu proaspăt în reacții, cuceritor prin mobilitatea gândului, dar și prin limbajul colorat”¹⁴, șoferul hedonist și cunoscător al sexului opus păstrează în amintire un concert polifonic de voci feminine. Prima întâlnire cu Mona pare a urma modelul său obișnuit în abordarea femeilor: „cetate cucerită printr-un asediu impetuos dar scurt” (*Muflonul*, vol. I, p. 103), fără ca bărbatul să bănuiască viitoarea sa schimbare profundă. Pe Dorina Alexa n-a iubit-o și n-a înțeles-o, dar i-a intuit fragilitatea singulară: după ce fiica șefului de șantier e internată la sanatoriul pentru boli mintale, și-o imaginează ferită de răutatea lumii înconjurătoare. Refuzând propunerea-constrângere a lui Alexa de a-i deveni ginere și de a-și continua studiile, Marin nu acceptă compromisurile, chiar avantajoase: „Eu încă mai sunt un om liber și liber am să rămân!” (vol. I, p. 250)

Spectatoare a vieții și pasionată consumatoare de artă, Dorina se regăsește doar la sanatoriu, departe de părinții care o hăituiesc, impunându-i valori ce-i sunt străine. Ființă eterică, lipsită de adaptarea la viață, se autocaracterizează: „eu, infirma, cea din cușca de sticlă” (vol. I, p. 191). Scrisul constituie pentru eroină un act compensator, un gest terapeutic, dar și o respingere a lumii reale: „singurul personaj din roman care riscă [...], [...] nu evită pericolul de a trăi altfel decât se obișnuiește este ea. Viața și, în egală măsură, arta reprezintă pentru Dorina Alexa experiențe distrugătoare. Celelalte personaje adoptă, până la urmă, soluția confortabilă, chiar și Miron Olaru, fugarul, evadatul dornic de libertate, după stingerea veleităților sale de pauperitate, se întoarce fericit în vila soției sale. El doar experimentează pericolul, oprindu-se însă la timp, înainte de-a fi prins în vârtejul nimicitor. Ca și viața, literatura reprezintă, în cazul său, tot o experiență inofensivă, lipsită de primejdii [...]. Nu face parte așadar din tipologia romantică a scriitorului damnat, victimă a propriei sale creații.”¹⁵

Dorina recunoaște în Mona, asistentă medicală la sanatoriu, un revers al propriei ființe: „o războinică a cărnii” (*Muflonul*, vol. I, p. 220). Cognomenul *Brunhilda*, potrivit pentru o walkirie, trimite la o forță aproape elementară, ce ia viața în stăpânire fără complexe; „Aș fi vrut să am tenacitatea și nepăsarea ei.” (vol. I, p. 199), admite Dorina. Asistentă sesizează evaluarea pozitivă implicită:

„Brunhilda, cum o numise în particular pacienta aceea nici măcar zvăpăiată, [...] suna pentru ea ca un epitet, nu de vacă Zimmenthal cu lapte doldora și puitoare a câte trei viței pe an, sau de femeie războinică, stăpână a domeniului de umbre al Valhalei, ci ca o chintesență a femeii sănătoase la trup și minte, capabilă să se țină la distanța potrivită de cărțile scrise mai întotdeauna de niște bărbați singuratici, morbizi, hipersensibili, într-un fel, pacienți perfecți de-ai ei, pe care i-ar fi putut trata cu un picior dezgolit pe laterală, un decolteu și două votci cu suc de roșii.” (vol. II, p. 169) Locuitori ai lumii reale, Marin și Mona nu rămân ființe exclusiv biologice, autorul i-a înzestrat cu o agerime a minții.

Creionate cu umor și ironie, personajele secundare – familia în care a intrat Miron prin căsătorie, dar și părinții Dorinei – întruchipează o faună de ființe mărunte și meschine, o lume colcăitoare: „Excelente personaje [...], oameni monotoni afișând multă viață străină, falsă, confecționată, suflete compartimentate, cu afecțiuni drămuite și reacții previzibile alcătuiesc un cerc de rezistență și tolerență, de coerciție și siguranță în jurul lui Miron Olaru.”¹⁶ Andone, socrul lui Miron și Alexa, cel ce nu va ajunge niciodată socrul lui Marin, reprezintă același tip de *pater familias* incapabil de a trece dincolo de existența materială. Minodora Andone, personaj detestabil, întruchipează obtuzitatea și mercantilismul. Prin reacții și mentalitate, soția lui Miron, Amalia,

aparține acestei lumi, care l-a luat pe Miron prizonier; protagonistul însuși se consideră „un Boody, cățelul familiei Andone, decorativul personaj de legătură între lumea cea largă și savanta familie respectată de toți” (*Muflonul*, vol. II, p. 348). Deși Victor, ușor ironic, îi compară pe Miron și Amalia cu Ulise și Penelopa, soția lui Miron ar interpreta, mai degrabă, rolul lui Circe sau, poate, Calypso – capcană sau ispită în calea adevăratului destin.

„Oglinzile n-au fost niciodată considerate defectuoase, deteriorând figurile pe care le reflectă. Dimpotrivă, erau considerate ca simbol al preciziei și al clarității.”¹⁷ Miron se studiază în oglindă într-o încercare de autodefinire: „De dincolo, din ecranul lucios îl privea un bărbat în plină putere, apăsând pe vigoarea sângelui și a mușchilor săi, de parcă i-ar fi pus cineva la îndoială vârsta. [...] când în baie, în amorsă (vorba cineștilor) apăru Amalia [...]. Bărbatul fu nemulțumit de tabloul compozițional al familiei ce-i apăruse în față și se posomorî, îndeajuns de limpede ca femeia să priceapă că făcuse o gafă. Omul ei dorea să se știe și să se vadă singur în viața lui cea de toate zilele.” (*Muflonul*, p. 37) Interferența soției în imaginea din oglindă constituie pentru Miron un atentat la propria-i individualitate; reflecția învecinată îi reamintește conflictele mocnite din interiorul casei sale. Doar alături de Dorina, străina pe care a cunoscut-o, la început, doar prin prozele ei, are sentimentul – sau

iluzia – de a atinge *coincidentia oppositorum*: „el rămânea iarăși o jumătate de om, de ființa căruia avea nevoie o altă jumătate de om, femeia aceea, cât să-și poată regăsi încrederea în sine” (vol. II, p. 246).

Căminul lipsit de intimitate și certitudini nu are nimic de câștigat prin adoptarea unui câine. După ce animalul este adus acasă de Amalia, în mintea eroului prinde formă un alt „portret compozițional” (vol. I, p. 22), în care soții Olaru și foxterrierul Boody parodiază cunoscutul tablou al lui Jan van Eyck, *Familia Arnolfini*, pictură ce a stârnit controverse cu privire la simbolurile ascunse. (Menționarea operei de artă revine în *Casa de pânză*, vizând, de asemenea, realitatea și aparențele căsniciei.) În spatele perechii ce emană împăcare și prosperitate, oglinda convexă dezvăluie mai mult decât cuprind granițele tabloului: prin *mise en abyme*, privitorul atent zărește încă un personaj. Baltrușaitis se referă la oglinzile convexe, purtătoare de magie, care transfigurează lucrurile¹⁸. A treia persoană, ascunsă în virtualul tablou cu Miron, Amalia și Boody, ar putea fi dublul moralizator, a cărui misiune este să arate calea onestității.

În primul volum al *Muflonului*, iubirea și căsătoria și-au pierdut orice urmă de idealitate, deplasându-se spre zona acaparării. Obișnuitei bătălii a sexelor i se adaugă tensiuni de supremație-subordonare între gineri și socri – reali sau potențiali. Cei doi prieteni și *alter ego* ai lui Miron

îmbrățișează concepții și stiluri de viață contrare. Zenovian clamează: „Un artist nu trebuie să aibă obligații familiale!” (*Muflonul*, vol. I, p. 73), dar „Victor, amicul universitar, mult prea contemplativ și mulțumit de locul său din viață” (vol. I, p. 44), recunoaște că e „iobagul familiei și al catedrei” (vol. I, p. 173) – în primul rând iobagul soției sale, Carmen, invidioasă și meschină, întrupare a materialității celei mai abjecte, în timp ce filosoful reprezintă spiritualitatea. În viziunea lui Miron, căsătoria stârnește inerente conflicte, sufletul considerat pereche devine adversar: „Fiecare află despre sine ceva, dar sinele cedat celuilalt nu se mai poate întoarce înapoi decât prin anihilarea chingilor care-l rețin. Reflectarea trece apoi în confruntare...” (vol. I, p. 30). Pentru scriitorul Olaru, o tovărășie reușită presupune păstrarea individualității: „Abia acum îi înțeleg pe tinerii ce stau în parc cu casetofoanele în brațe și firele duse la urechi... [...] Nu se sinchiesc dacă partenerul, prietena de pe aceeași bancă, pe care o iubește, desigur, ascultă la aparatul ei, pentru sine, o muzică pe care o simte necesară atunci sufletului ei. Ba, dimpotrivă, își fac din gestul acesta simplu un principiu moral... Dreptul fiecăruia la propria personalitate...” (vol. I, p. 29)

Întâlnirea lui Miron cu imaginea sa reflectată presupune întrebări existențiale și înstrăinare: „Realiză că făcuse aproape zilnic, totuși, gestul de a se observa, privi, mă rog, în oglinda aceea doar

pentru a se vedea scăpat de balastul unor gânduri încâlcite, și, ca o minciună asumată, își zâmbise mereu, cât să se poată despărți de personajul ce (avea el impresia) rămânea mai departe în lumea de dincolo de oglindă. [...] Cel din oglindă i se păru că face parte dintr-o lume imaginară, străină, deci era un altul ce urma să rămână acolo, ca un tablou, în vreme ce omul viu, acțiunea posibilă, el se putea întoarce și spera, plănuiră și duce la bun sfârșit niște hotărâri proprii. Despre cel din oglindă, copia aceea de ceară, nu va putea să scrie niciodată nimic, pentru simplul fapt că acela trăia într-o altă lume, despre care el nu știa nimic.” (vol. I, p. 40) *Cel din oglindă* rămâne un dublu mut, inactiv; la fel de indiferent apare și *cel din tablou*: „Miron păstra exact masca chipului lăsat ultima oară în oglinda din baie, ce aducea perfect cu portretul făcut cu ani în urmă de Zenovian, portret pe care îl păstra în dormitor [...] ca pe o amintire – icoană a tinereților petrecute împreună, plini de pasiuni, speranțe și dorința de-a deveni cineva în viață. Refuzase să accepte statutul chipului lăsat pe sticlă, din pricina lumii, total necunoscute, în care trăia. Atâta tot.” (vol. I, p. 41) Poate că protagonistul ar fi dorit intervenția unui dublu moralizator, așa cum s-a întâmplat în *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde.

O altă oglindire a lui Miron alături de o persoană apropiată are loc după ce Marin îl provoacă la bătaie. Încăierarea dintre frați este,

deopotrivă, reală – defulare a tensiunilor acumulate – și simbolică – materializare a opoziției dintre personalitățile lor: „Dublul poate să fie complementarul nostru, însă cel mai adesea reprezintă adversarul care ne invită la luptă...”¹⁹ Miron se privește în oglindă alături de Marin, ca într-o parodie a întâlnirii dintre autor și personaj: „poftim cum arată un erou și propriul său autor” (*Muflonul*, vol. I, p. 139). Fără voie, șoferul ajunge personaj atât pentru fosta iubită, cât și pentru fratele său. Citind *Cartoforul*, nuvelă scrisă de Dorina Alexa, Miron este sigur că Marin a fost modelul eroului. La rândul său, scriitorul își transpune fratele în „personajul ce-și pusese la mezat chipurile în speranța că-și va dobândi sufletul, [...] un om cu o mie de înfățișări, mobil, ce, odată ajuns la vârsta maturității, simte nevoia să devină om întreg” (vol. I, pp. 220-221). Întruchipând un motiv al literaturii postmoderne, Marin se comportă ca un personaj ce se răzvrătește în fața autorului: „Ce să-mi vâri mie în cap ceva ce nu-i al meu?!... [...] Eu sunt cititorul și vreau să citesc despre mine așa cum știu că sunt!” (vol. I, p. 139)

Ca orice creator, Miron Olaru viețuiește la granița dintre două tărâmurii: „Pendularea dintre realul-real și universul ficțional definește psihologic personajul principal”²⁰, „lumea nu mai este pentru el decât spațiul care justifică nașterea unor ficțiuni”²¹. Întâlnirile memorabile din viața sa par făcute anume pentru a-i oferi personaje, indiferent

dacă este vorba de o cunoștință veche, precum Irina, sau de o necunoscută care-i trimite prozele ei: „Dorina Alexa nu mai e de-acum o simplă autoare, ci, paralel, o scriitoare-erou în cartea mea.” (*Muflonul*, vol. I, p. 56) Pe Irina Constantinescu, poetă și cercetător, partenera de fascinantă discuții culturale și, într-un fel, dublul său feminin, Miron o consideră muză, cei doi fiind uniți prin atracție intelectuală, apropiere sufletească și de castă. Întâlnirea cu Dorina îl preocupă, mai ales, datorită materialului ce i-l furnizează pentru definitivarea personajului Irina Alexandru, fuziune a celor două femei.

Totuși, sentimentele lui Miron pentru Dorina rămân ambigue: „doar despre niște sentimente obișnuite de dragoste nu putea să fie vorba, ci de cu totul altceva, imposibil de numit într-un singur cuvânt”; „fata e deja un personaj [...] dintr-o lume paralelă, asupra căreia am puteri depline” (vol. I, p. 229). Se remarcă o paralelă – sau asimilare – între dorința de-a poseda o femeie și puterea pe care autorul o deține asupra unui personaj. După ce o vizitează la sanatoriu, Miron fură un teanc de foi din jurnalul Dorinei: „Se simțea un escroc sentimental care, în dorința lui de-a avea o femeie, un personaj, [...] nu pregetă să fie atât de abject încât să o frustreze de singura ei punte deschisă atunci, fragil, spre lume, scriindu-și o scrisoare pe adresa ei sau a nimănui, scriind doar pentru că nu reușise să găsească o altă cale de comunicare cu lumea, cu sine.” (vol. I, p. 224)

Cel reflectat ajunge să se confunde cu reflecția: „Dacă Dorina poate fi o Irină ce, la rândul ei, e într-un fel un Miron, atunci Dorina poate fi un Miron.” (vol. I, p. 49) Cartea, ca motiv esențial al romanului, se scrie prin participarea amândurora. „Principiul generator al textelor este aici jocul neîncetat al planurilor paralele, care formează adevărate oglinzi privindu-se cu nesaț una în alta. Între aceste reflectări neconținute se află personajele, suportând presiunea pasului făcut peste pragul dintre realitate și ficțiune. Când un personaj real scrie despre un personaj scriitor, care, la rândul său, scrie despre un personaj scriitor, perspectiva oglinzilor se adâncește atât de mult, încât poate ajunge un adevărat abis.”²²

„Așadar, Dorina sunt eu!” (*Muflonul*, vol. I, p. 49), exclamă scriitorul Olaru, preluând, fără complexe, renumita sentință a lui Flaubert.²³ Dincolo de vanitatea auctorială și de intertextualitate, între Dorina și Madame Bovary se pot afla similitudini. Jocul de măști continuă cu mituri din antichitatea greacă. Miron se visează Pygmalion, dând viață Galatheeii sau își proclamă statutul divin, oferind personajului său rolul Athenei: „autorul Irinei Alexandru, împuternicitul, precum Zeus Olimpidianul, să o nască printr-o autopolenizare a propriului său creier” (*Muflonul*, vol. I, p. 59). Mitul lui Pygmalion se interferează cu imaginea lui Dumnezeu, figurată de Michelangelo pe cupola Capelei Sixtine și cu metafora Dumnezeului-scriitor,

lucrând la o gigantică mașină de scris, din *Levan-tul* lui Mircea Cărtărescu.

Muflonul se apropie de postmodernism prin perpetua autoreflexivitate: „romanul dezvoltă și o dimensiune experimentală, cea a făcerii literaturii, a proiectului ca strategie a scriiturii, înglobând chiar stadii incipiente ale unui roman în roman, ale unui roman-eseu într-un alt roman-eseu. Proiectul sintetizează mecanismul elaborării, a cărei rezultată este romanul propriu-zis, prin rescrierea întregului ca ficțiune, care transformă premisa terapiei prin scris în elaborarea concretă, în operă, în idealitatea lucrului terminat, independent, finit, obiectualizat.”²⁴

Amestecându-se în viața reală a Dorinei, Miron ajunge să se îndoiască de importanța scrierii cărții, în timp ce Marin, personaj neascultător, refuză ca fratele să-i hotărască destinul: „acest happy-end de melodramă” (*Muflonul*, vol. I, p. 244). În mod neașteptat, realitatea pare să învingă în lupta cu ficțiunea: „Entuziasmul se stinge [...] în deziluzie, pentru că prozatorul își dă seama că viața întrece cu mult resursele sale interioare, înțelegând totodată că se află în fața veșnicei dileme a scriitorului care, trăindu-și cu intensitate posibila operă, nu mai ajunge să o și scrie. Astfel, Irina Alexandru nu mai există. Și totuși, în plan paralel, ea se găsește în paginile romanului abia încheiat (*Muflonul*), numai că altul este numele «autorului». Paul Eugen Banciu a reușit să ne implice cu subtilitate în apele jucăușe ale textului, transformând

înfrângerea unui scriitor fictiv în izbânda unui autor real.”²⁵

Eroul oscilează între vocație și meserie. Pe de o parte, simte nevoia de a crea și-și hrănește orgoliul demiurgic: „scriitorul-Dumnezeu, re-creatorul lumii” (*Muflonul*, vol. I, p. 123); pe de alta, se complăce în confortul adus de căsătoria avantajoasă, deși contractată din dragoste, și meseria „de funcționar de redacție. Adică un fel de inginer de cuvinte, vetust, ce stăpânește la perfecție tehnica populară și empirică a lemnului și-a pietrei” (vol. I, p. 40).

Preluând misiunea spectrului din *Hamlet*, bătrânul Olaru îl mustră pe Miron, cerându-i să nu se îndepărteze de adevărata esență: „dușul continua să șiroiască imaginar pe faianța albă chipul tatălui lui Miron, morarul din Mărișca, om mort de ani buni dar, ca prin minune, vorbitor doar acolo, în fața ochilor fiului său mai mare care sta gol sub jetul de apă, fără să se poată spăla, ca sub o ploaie din străfundul cerului să-i aducă aminte lui, și numai lui, niște lucruri.” (vol. I, p. 33) Rolul lui Horatio este asumat de „fostul [...] profesor de filosofie, actualmente bunul [...] confesor” (vol. I, p. 36), care încearcă să-și vindece prietenul de indecizie: „Miroane, trebuie să-ți știi dinainte reperele drumului tău [...] ca dintre variantele posibile să o alegi pe cea mai bună și să nu te mai abați de la ea descoperind mereu alte și alte cărări care nu duc decât la înfundături.” (vol. I, p. 36) *Raisonneur*

al romanului, Victor acționează ca sistem de referință, replicile sale răsună mereu în mintea lui Miron. În continuare, monologul deplasează accentul spre simbolul consacrat al artistului, Orfeu coborât în Infern: „Interdicția orfică de a nu privi înapoi este doar pentru inimile slabe, ce pot ajunge la disperare când descoperă că la un pas în urma lor vine tot un om, apoi altul, și un altul, la nesfârșit, care îi urmează în același ritm, în aceeași cadență, și ajung să trăiască impresia că orice retrospectivă nu e realizabilă decât mental. Ei știu: poteca duce înainte! Cine se îndoiește de asta, e un cretin! Și care dintre oameni nu e tentat să facă așa ceva, dacă nu cel ce privește înapoi? Inima lor le dictează: Nu mergem în Olimp și nu venim din Hades.” (vol. I, p. 36)

În volumul secund, proiecția literară a scriitorului Olaru este Simion, artistul plastic din *Scrisori către o necunoscută*. Simion și iubita sa, Estera, dezbat, cu tristețe, problematica originalului și copiei, conștienți parcă de statutul lor de simple personaje în romanului scris de Miron Olaru. Estera, al cărei dublu ideal este o pictura coptă de la Faiyum, se teme că ar putea fi „o eboșă sau un crochiu al unui viitor portret” (vol. II, p. 117). Se pare că așa a și fost: peste șapte ani, în următorul roman al lui Paul Eugen Banciu, *Casa de pânză*, o profund schimbată Estera va apărea ca personaj principal, alături de Ioachim și Resiga – deocamdată doar menționați în trecere. Dacă nu cumva

oglinzile se multiplică și *Casa de pânză* va fi scrisă de Miron Olaru...

Miron se simte „un fel de umbră a Simionului, singurul ce rămase să făptuiască ceva în numele său.” (vol. II, p. 151) „Figură a figurii, [...] *alter ego*, o fantomă, dublu al subiectului care-i împărtășește soarta, reflexul și obiectul său ar fi indisolubil unite prin legături mistice.”²⁶ Lui Simion, dublu idealizat, i s-a conferit funcție compensatorie, totuși Amalia confundă ficțiunea cu realitatea: găsind întâmplător romanul aflat în lucru, crede că a descoperit motivul plecării soțului ei la București.

Volumul al doilea al *Mușflonului* aduce schimbări semnificative în structura personajelor. În dorința de-a transfera ficțiunea în domeniul realului, Miron trece prin experiențe ratate: are aventuri pasagere, nesatisfăcătoare cu necunoscute, pe care le numește *Estera* sau *Dorina Alexandru*, încercând parcă să-și posedeze propriile creații. Amalia se răzvrătește împotriva vieții conjugale și a soțului, pe care îl vede ca pe un „sihastru cu mănăstirea în propria-i casă, cu o viață dublă...” (vol. II, p. 90), în timp ce acesta o consideră „o femeie tot mai neînțelegătoare pe zi ce trece.” (vol. II, p. 13). Bănuitoare, geloasă și cu resentimente la adresa literaturii, își propune să-și modeleze fiicele după chipul și asemănarea ei: ființe pragmatice, cu meserii aducătoare de mulți bani, cu țeluri ce exclud visarea și arta. Andone, bătrân și bolnav, și-a

pierdut funcția și influența în cercurile universitare, sporind senzația de nesiguranță a fiicei sale.

Pe măsură ce se destramă căminul lui Miron, cel al fratelui său se consolidează. Marin reface traseul spiritual al fiului risipitor, renunțând la aventuri în favoarea stabilității alături de „o femeie pe măsura mea” (vol. I, p. 250). Pe lângă acumularea de posesiuni materiale, firească la începutul unei vieți de familie, Marin și Mona trăiesc fericirea casnică a doi oameni comuni: căsătoriți și, în final, părinții unui băiat. Tabloul pictat de Zenovian, cadoul de casă nouă, din partea lui Miron, simbolizează prezența artei în existența cotidiană. Mona își consideră cumnatul „un copil mare” (vol. II, p. 257), iar căsnicia lui cu Amalia o vede ca pe „suferința între doi intelectuali isterizați sau astenizați de propria lor nepricepere și încrâncenați să nu schimbe nimic, de ochii lumii, din comoditate sau pentru că așa s-au obișnuit.” (vol. II, p. 173). Miron învață să aprecieze bucuriile simple ale vieții „gândindu-se la cumnată-sa și la norocul ce picase pe capul fratelui său de a avea o femeie robustă, cu temperament vioi și tonic, gata să te scape din orice amăreală, știind să piardă când bărbatul va fi simțit nevoia să-și vadă de micile lui nebunii. [...] «Sănătate curată!»” (vol. II, p. 319)

(Re)câștigarea unor rude apropiate nu se produce fără pierderi; pentru Miron, pierderile vor fi destrămarea tripletei de prieteni și motivele de suspiciune la adresa Dorinei. Noul Victor urmărește

doar poziția socială și câștigul, clamând: „Sunt profesor de filosofie, cum alții sunt profesori de muzică fără a fi compozitori sau interpreți. [...] Sunt profesor și nu văd nimic atât de oribil în asta. Cuget, predau ore, îmi câștig existența onest și bat concurența.” (vol. II, p. 96) Scriitorul rămâne dezamăgit de transformarea celui pe care îl apreciasse ca „idealistul său fost profesor, [...] omul plin de idei, sceptic și lipsit de simț practic, bun orator și suflet larg” (vol. II, p. 93). Îndepărtarea de Zenovian are loc în urma descoperirii unui tablou în care pictorul înfățișase o femeie neverosimil de asemănătoare cu Dorina. Conștient de prezența sinelui scindat, Miron se detașează de cei doi *alter ego* simțindu-se, în sfârșit, „suficient sieși” (vol. II, p. 329): „«Divorțul» de cercul acestora [...] i-a adus [...] iluminarea triumfătoare care îl situează mult mai aproape de obișnuit, dar profund în înțelegerea vieții.”²⁷

Fata care a încercat să se sustragă tiparelor impuse de părinți devine psiholog la sanatoriu, într-o încercare de a-și găsi echilibrul prin construirea unui iluzoriu refugiu celor asemenea ei. Mai apoi, Zenovian îi împărtășește prietenului său povestea femeii din portret; istoria diferă atât de mult de ceea ce știau frații Olaru, încât asupra Dorinei planează vina duplicității: „nu-i venea să creadă că era posibil ca un om, o femeie să fie atât de monstruoasă [...] încât să se păstreze calmă în două vieți paralele și să facă față peste tot cu aceeași nonșalantă vigoare.

Asemănarea izbitoare dintre femeia din portretul lui Zenovian și chipul Dorinei, cum și-l amintea de la vernisajul acestuia, îi răsturnase întregul edificiu ridicat acelui personaj de taină, ce prindea de abia de-acum înainte conturul unui erou de carte” (*Muflonul*, vol. II, p. 273). Miron o receptează ca pe o ființă devoratoare: „o erinie capabilă să joace soarta încă netrăită a cuiva” (vol. II, p. 290) sau o himeră, cumulând ambele accepții: monstru din mitologia greacă și iluzie. „Himera îl seduce și îl duce la pierzanie pe cel ce se lasă atras de ea, ea nu poate fi înfruntată prin surprindere, chiar și în sălașurile ei cele mai adânci.”²⁸ Fiică a lui Typhon cu Echidna și nepoată a Gorgonelor, Himera semnifică torențele nestăvilite, dar și primejdia exaltării imaginației.²⁹ Înainte de a fi o creatură fabuloasă, Dorina reprezintă personajul în care fiecare artist poate înfățișa altceva: „o femeie, mereu alta, cu o viață multiplă” (*Muflonul*, vol. II, p. 273).

Monstru hibrid, asemenea Himerei, grifonul se constituie ca motiv recurent în roman. În urma unor nopți de dragoste cu Miron, Amalia își închipuie că ar putea naște „o ființă bicefală”, „un grifon imperial” (vol. I, p. 25). Pentru soțul ei, sentimentul născut dintr-o dragoste domolită și datorie „poartă o mască de grifon” (vol. I, p. 80). Pe de altă parte, anticipând întâlnirea cu Dorina Alexa, scriitorul este nerăbdător „să compare originalul cu copia, [...] cu invenția grifonică” (vol. I, p. 58). După ce îndoielile la adresa Dorinei îl copleșesc, „i se năzări

că ar iubi un grifon: jumătate animal – jumătate femeie” (vol. II, p. 323). Aparent fără legătură, situațiile citate preiau o trăsătură esențială a păsării fantastice: natura sa duală. Împrumutând caracteristici ale vulturului și leului, grifonul implică mai multe polarități: solar-terestru, natură umană-natură divină, forță-înțelepciune, Binele și Răul ca principii fundamentale în doctrina lui Zoroastru. Simbol al lui Shakti sau Adrishta în hinduism și păzitor al comorilor în mitologia greacă, pentru tradiția creștină târzie grifonul dobândește interpretări defavorabile, desemnând demonii sau pericolul iminent.³⁰ „În Evul Mediu, Grifonul era un simbol contradictoriu. Un bestiariu italian spunea că el simbolizează demonul; în general, era emblema lui Isus, așa cum explică Isidor din Sevilla”³¹. În imagologia personală a scriitorului Olaru, *invenția grifonică* se traduce prin interferența realului și imaginarului în realizarea operei de artă iar personajul literar poartă mască de grifon.

Motivul grifonului se află în antiteză cu acela al muflonului, simbol al materialului, așa cum contrastanți sunt și frații Olaru. Imaginea grifonului revine, obsedant, în mintea lui Miron, ca sinecdocă a vieții sale interioare. Marin intenționează să-și cumpere un breloc cu un taur, care îi amintește de un personaj din desene animate: „Ferdinand! Un taur modern, romantic, tandru, dar taur.” (*Muflonul*, vol. II, p. 173) De asemenea, taurul este animalul pe care Mona îl asociază soțului ei.

Totuși, muflonul ar putea fi simbolul lui Marin: animal nobil, diferit de ceea ce pare la prima vedere – seamănă cu o capră, fiind însă oaie sălbatică, vietate ce poate fi îmblânzită. Pentru Miron, muflonul semnifică instinctul gregar, de care a încercat mereu să se detașeze. Când află de nașterea nepotului său, eroul constată, trist parcă: „încă un muflon” (vol. II, p. 350).

Moartea neașteptată a lui Andone, revolta protagonistului față de dominația soacrei și căderea psihică a Anăliei modifică relațiile dintre soți: Miron, cel liber și puternic, alege să rămână alături de femeia care necesită ocrotire. Fiul Monei și al lui Marin va fi botezat Simion, numele eroului creat de scriitorul Olaru. Se realizează astfel o paralelă între nașterea biologică și cea artistică, prefigurată de sentința lui Victor: „Chestia cu artistul-muiere se pare că e perfect reală. Nașteți, unul copii vii, celălalt copii morți, fantome, copii ale celor vii.” (vol. II, p. 194) Finalul sugerează validitatea ambelor variante.

6. POVESTEA CA MÂNTUIRE

Paul Eugen Banciu a ales un scriitor ca protagonist în romanul *Muflonul* astfel că acțiunea glisa firesc între realitate și ficțiune, insistând asupra capacității de a transfigura existența prin scris. În *Casa de pânză* călătoria celor trei personaje principale – Ioachim, Estera, Ieremia – se desfășoară în paralel în narațiunea ce preia însemnele realului și în scenariul de film rezultat din experiența trăită de fiecare în felul său, capabil sau nu să-i extragă semnificația soteriologică.

O temă la fel de veche precum literatura, tema vinovăției și a ispășirii, înfățișată într-o construcție modernă, unde „contrapunctul este la mare preț”¹: două planuri, „un simulacru de cadru obiectiv, a cărui funcționalitate conotativă lasă să se întrevadă inseparabila coexistență a vieții cu arhetipalul”², respectiv „cadrele dintr-un film realizat în urma acestei călătorii sub directa «îndrumare» (a se citi confesiune reconstitutivă) a Esterei”³. La acestea se mai poate adăuga planul oniric, în care răzlesc, parcă din alt tărâm, glasurile încărcate de adevăr ale fapturilor considerate necuvântătoare⁴: mielul, simbol recurent și câinele Patapum, adică „minunăția

de creație” versus „javra aceea de salon” (*Casa de pânză*, Timișoara, Editura Excelsior, 1995, p. 122), antitetici la fel ca Ieremia și Estera.

Răsfățata soție a directorului Ioachim este comparată cu regina din Saba de soțul încântat de posesiunile sale: vila și splendidul exemplar feminin, ca făptură legată placentar de acel spațiu – „un duh al vilei mele” (*Casa de pânză*, p. 22). Estera nu seamănă deloc cu înțeleapta și curajoasa ei omonimă din *Vechiul Testament*, care, prin virtuțile sale, se va ridica din haremul împăratului Ahasveros până la demnitatea de împărăteasă și va salva evreii de la moartea pregătită de sfetnicul Haman. Estera din romanul lui Paul Eugen Banciu păstrează doar frumusețea fizică, astfel că poate apărea sub chipul uneia dintre cele trei Grații din „tabloul vibrant” de la petrecerea cu „bacante” și „satiri înfierbântați” (pp. 53, 50-51). Trupul ei voluptuos, fără cusur se completează cu o minte rece și calculată – în Estera fuzionează iapa și salamandra. Apropiatii sau necunoscuții o aseamănă cu o iapă, relevându-i, prin cunoscutul epitet frust, erotismul murdar. Personajul feminin ascunde și o latură malefică, vizibilă când împușcă mielul cu arma de vânătoare și apoi acuză nefericita victimă că i-a atacat cățelul. Asemeni lui Ioachim, soția lui e un prădător. Simbolistica iepei, mai puțin bogată decât plurivalența calului, include totuși câteva aspecte, dintre care majoritatea i se potrivesc Esterei: dezlănțuirile participantelor la orgiile bahice, purtătoare de nume

sau epitete hipice; semnele ce prevestesc moartea, figurate prin zeița Demeter cu cap de cal, Erinii și Harpii, siluete ambigue de femei-iepe; visele întunecate, ce ascund în denumirile lor aluzii la iapa htoniană: *cauchemar, nightmare*⁵.

Neschimbată după călătoria sfârșită prin moartea lui Ioachim, Estera urmărește să-și păstreze stilul de viață, astfel că îi propune regizorului Mihai Reșiga să facă un film care să istorisească întâmplările trăite de cei trei călători. Apariția scenariului ce dublează narațiunea, modificând-o ușor, își are originea, deci, într-un calcul material. Dezgustat de insensibilitatea femeii, regizorul o numește *salamandă*. Identificată cu focul, în mijlocul căruia trăia, salamandrei i se atribuie și puterea de a-l stinge, datorită răcelii ei nemaîntâlnite.⁶ Rece și neclintită, Estera rămâne neatinsă de focul purificator, refuzându-și singură mântuirea.

La polul opus, la târgul din Săptămâna Patimilor, Ieremia încremenește ca-ntr-o icoană în postura păstorului „cu mielul în brațe, luminat deasupra creștetului de soare” (*Casa de pânză*, p. 121). Imagine antitetică, Ioachim, proaspăt ieșit din măcelărie, începe să arate doveziile păcatului de moarte: „pătat cu sânge pe față și pe haine” (p. 121). Animal destinat jertfei la evrei, creștini și musulmani, inocentul sacrificat cu ocazia Paștelui evreiesc și Paștelui creștin sau *Kurban*-ul Ramadanului, mielul este, în primul rând, simbolul lui Hristos (urmând investitura Sfântului Ioan Botezătorul): reînviatul ce a biruit moartea sau

puterile răului. Contopirea cu figura zeului Agni din *Vede* se realizează prin apropierea fonetică (fr. *agneau*) dar, mai ales, prin lumina iradiată din centrul ființei, vădind însemnele cunoașterii supreme. La popoarele mediteraneene, mielul imaculat apare ca o cratofanie, ca o manifestare a triumfului vieții.⁷

Raisonneur al romanului scris de Paul Eugen Banciu, Ieremia este cel care *simte enorm și vede monstruos* – „un fel de instanță autoscopică, o conștiință supramundă”⁸. La un moment dat, după zile petrecute în mașină sau în cort alături de Ioachim și Estera, are sentimentul că re trăiește mitul lui Iona, prizonier în pânțelele chitului. Cu altă ocazie, îl întreabă pe Ioachim dacă ei trei sunt hăitași, vânători sau vânat. Clarviziunea – indicată de lumina ce-i poleiește creștetul – și empatia pentru suferințele inocenților – în primul rând, ale tatălui său – se reflectă și în numele ce i-a fost dat: „De ce te-ai născut, Ieremia? De ce te cheamă ca și pe prorocul care a anunțat sfârșitul Ierusalimului, deportarea de șaptezeci de ani și întoarcerea evreilor din exil spre ridicarea noului Ierusalim?” (*Casa de pânză*, p. 239) Ca „dublet livresc al ispășitorului arhetipal”⁹, Ieremia întruchipează *mielul blând*, neprihănit de răutatea din jurul său, dar și *stâlpul de fier*, *zidul de aramă* ce se opune fărădelegilor comise de cei puternici. „În cadrul personajului Ieremia, suferința trăită și asumată va naște, prin flagelările eului interior, vizionarismul, ca o trimitere la biblicul posesor al hieronimului.”¹⁰

Imaginația lui Ieremia, pictor și critic de artă, „un fel de Giorgio Vassari al secolului” (*Casa de pânză*, p. 6), suprapune siluetele tovarășilor de drum peste opere celebre ale umanității: profilul perfect al Esterei îi amintește de cel al Fecioarei Maria din *Pietà*, soții Roșca devin replica ironică a tabloului *Familia Arnolfini*. (O altă paralelă parodică ar fi putut descoperi în grupul Rege-Regină-câine un grup statuar, reprezentând pe Osiris, Isis și Anubis.) În pofida umbrei lui Don Quijote, întrezărită în structura personajului¹¹, Ieremia își păstrează luciditatea: admirația pentru Estera e, mai degrabă, estetică; gestul de a ținti cu arma spre trupul ei gol, întins la soare, reprezintă mai mult decât o respingere – arată lupta împotriva ispitei.

Două personaje biblice cu numele Ioachim se întretaie în structura personajului: regele trufaș și lacom, apoi omul bogat, cu nevastă frumoasă, râvnită de alții. Devorat de dorința de putere și posesiune, consideră umilința și declasarea mai catastrofale decât eventuala pierdere a Esterei; relația dintre director și combinatul pe care îl conduce ar putea semăna cu posesiunea unei femei frumoase. Chiar tatăl său, Visalon, îl vede „ca pe un fiu trufaș și neascultător” (*Casa de pânză*, p. 39). Într-o paralelă explicită și ironică la *Hamlet*, Visalon, deși viu, își asumă rolul fantomei, moralizându-l fără folos pe Ioachim, aflat sub duș. (Scene asemănătoare, în *Muflonul* și *Noaptea strigoilor*, beneficiau de toată gravitatea poveștelor venite de pe celălalt tărâm.)

Autocratul director merită pe deplin poreclele date de angajații combinatului: *leul, regele animalelor, regele junglei*. „Puternic, suveran, simbol solar și luminos până la extrem, leul, *regele animalelor*, are calitățile și defectele inerente rangului său. Dar el reprezintă încarnarea însăși a Puterii și a Înțelepciunii, a Dreptății, în schimb, orgoliul său nemăsurat și siguranța de sine fac din el simbolul Tatălui, al Stăpânului, al Suveranului, orbit de propria sa putere, de propria sa lumină și care ajunge tiran, crezându-se, de fapt, ocrotitor.” Și în continuare, la fel de semnificativ pentru revelarea personajului: „Ceea ce reamintesc și observațiile Sfântului Ioan al Crucii cu privire la impetuozitatea poftii irascibile a leului, simbol al unei voințe autoritare și a unei forțe necontrolate. Pe această cale se ajunge la leul pântecos, simbol al lăcomiei oarbe, asupra căruia își pune Shiva piciorul. [...] această orbire duce la leul simbol al Antihristului, de asemenea atestat în Scriptură. Psihanaliza va face din el simbolul unei pulsiiuni sociale deformate: tendința de a domina ca despot, de a-ți impune cu brutalitate autoritatea și forța. Răgetul lui puternic, botul lui larg deschis țin de un alt simbolism, care nu mai este solar și luminos, ci întunecat și htonian.”¹²

Universul aparent perfect al lui Ioachim se zguduie din temelii odată cu fuga de la locul accidentului, act ce-l înseamnă cu pecetea crimei. *Potopul* traversat în drum spre casă este lipsit de

valențe mântuitoare, va fi cadrul ce facilitează pierzania. Accidentul de pe șoseaua ploioasă apare prefătat de obsesia pentru chipul pușcăriașului adus de un prieten polițist ca să execute o „spargere la cerere” (*Casa de pânză*, p. 8): deschiderea unui seif de la care directorul rătăcise cheile. Personajul va încerca suferințe dictate mai degrabă de teamă, decât de remușcări: „Se simțise ca o țintă-brâu pe care o doboară două cartușe trase de un răcan chior la trei pași în fața ei, o doboară cu pământul răscolit, ca pe nimica.” (p. 33) Mai apoi dă dovadă de orgoliu exacerbat când se aseamănă cu un Demiurg crud și indiferent, chiar dacă infuzează o doză de detașare autoironică în comparație: „«Dumnezeu însuși, dacă pe vremea lui ar fi existat mașini, și-ar fi condus singur Rolls-Royce-ul călcând ici-colo peste câte o găscă-înger, găină-heruvim, cu marea sa imparțialitate divină. El însuși ar fi pus să i se scoată claxonul și să i se pună o tobă de eșapament cu surdină, ca surpriza sosirii lui pe șoselele lumii să fie cât mai perfectă...» (Vorbești de Dumnezeu și te gândești la tine, Ioachim? Asta e paranoia. Norocul tău că nu-ți spui gândurile doctorului Constantinescu [...])...” (p. 192) Nimic mai îndepărtat decât îngerii cu înfățișare de leu, descriși de Dionisie Areopagitul, care împrumută din măreția și taina divină.¹³

„Conformându-se principiului scriiturii simbolice: *nomen est numen* (numele e semn), Ioachim, Estera, Ieremia vor fi deci bibleme cu o clară

aderență semantică la text, și nu la urmă, încă un apel *ad fontes*. Ele indicând, o dată mai mult, că prin romanul acesta *Biblia* și morala ei circulă difuz, influențează subtil și, uneori, chiar dictează personajelor.”¹⁴ *Biblia*, ca supremă carte de învățătură a literaturii occidentale, constituie o altă *poveste reluată* în numeroase scrieri cu substrat simbolic.

Excursia plănuită de Ioachim pentru perioada premergătoare Paștelui avea ca scop impresiionarea unui oaspete francez, care însă declină invitația cu scurt timp înaintea plecării. Nedorind să-și recunoască eșecul în fața prietenilor, Ioachim îl roagă pe Ieremia să-i însoțească pe el și Estera, păstrând secretă înlocuirea invitatului. Mistificarea va merge atât de departe, încât, în timpul unui popas, călătorii vor vorbi în franceză într-un restaurant, Ieremia preluând rolul lui Pierre Martin. O mistificare secundă – firească, totuși, când e vorba de ficțiune – determină schimbarea finalului istoriei în filmul *Ecoul ucigaș* sau *Casa de pânză*: protagonistul comite accidentul pentru a salva viața unui om. Criminalul din realitate se transformă, în ficțiune, într-un erou. Și totuși, la balul mascat regizorul poartă masca bufonului, deținător al adevărului suprem... Pe lângă filmul regizat de Resiga la cererea Esterei, în roman mai apare o situație în care realitatea și ficțiunea se întretaie: experiența trăită de Ieremia la New York. Un film polițist a fost întrerupt pentru a transmite în direct urmărirea a doi infractori, ajunși chiar în blocul unde criticul de

artă se afla în acel moment. Imaginile văzute la televizor îi dau iluzia că filmul continuă, dar de pe coridor răzbat împușcături adevărate, iar câteva gloanțe se opresc în ușă.

Drumul gândit ca o excursie relaxantă devine pentru Ioachim, cel împovărat de vinovăție, o „călătorie expiatorie”, „clasică întoarcere labirintică de regăsire a sinelui”, un „pelerinaj de ispășire”¹⁵. Și, fiind vorba despre vinovați și victime, cei trei vor retrăi, ca pe niște vieți anterioare¹⁶, istoriile părinților, ale căror destine e posibil să se fi întretăiat. Visalon, torționarul tipic al *obsedantului deceniu*, a jucat rolul călăului nu doar față de jurnalistul Bratu, tatăl lui Ieremia, ci și pentru propria-i soție, chintesență a purității în viziunea lui Ioachim: „mama, singura fecioară cu prunci pe care o am eu în suflet” (*Casa de pânză*, p. 90) Ca ultimă imagine a tatălui, înainte de încarcerare, în mintea criticului de artă s-a păstrat o ființă apoteozată de lumină, la fel cum părăsise el însuși Esterei când venea cu mielul în brațe: „Nu-mi amintesc cum îi arăta chipul, pentru că stătea cu spatele spre soare. Întreaga lui ființă era o pată mare, neagră, atâta tot, prinsă într-o ramă de ușă ca un tablou, ca un fel de icoană pentru că razele soarelui îl îmbrăcau pe toate părțile...” (p. 228) Mama lui Ioachim și tatăl lui Ieremia au fost, la fel ca biciclistul accidentat de Ioachim, victime nevinovate, întrupări ale mielului alb. „Autorul va fi găsit în *Plângerile lui Ieremia*, în mizeria poporului evreu captiv în

«epoca» împăratului Ioachim o paralelă semnificativă cu detenția și decăderea morală prin care au trecut (tot vreme de șaptezeci de ani) popoarele din estul Europei.”¹⁷

„O excursie-proces” (*Casa de pânză*, p. 245), punctează Estera, contopind inconștient siluetele celor doi acuzați: Visalon și Ioachim. Personajul feminin a moștenit, însă, doar inteligența mamei; îi sunt străine dăruirea și afecțiunea pe care psihiatra le-a arătat lui Bratu, cel întors de la închisoare ca o umbră din Infern.

Două coborâri în Infern vor trăi – alături, dar nu împreună – Ioachim și Estera: balul mascat ce anticipa plecarea și pandantul său, întâlnirea cu șatra, ultima etapă a călătoriei cu substrat inițiativ. Dacă balul ce degenerează spre orgie seamănă cu o Noapte a Valpurgiei în care barierele au fost abolite, coborârea în mijlocul ȣiganilor, comparată cu balul din *Maestrul și Margareta* de Bulgakov¹⁸, amintește de căutarea răspunsurilor ultime pe tărâmul lui Hades. Ieremia a numit tabloul *Plecarea vrăjitoarelor de Sabat*, ghicitoarele dovedind, într-adevăr, puteri oculte: au văzut crima în palma lui Ioachim. A doua zi, după plecarea șatrei și revenirea la realitate, Ioachim descoperă moartea câinelui Patapum, ultima amintire a luxului. Se spală în râu de funingine și se simte curățat de păcate, apoi dă foc cortului, ca ultimă purificare, și e gata să-și ispășească vina, pierind într-un accident pe care singur îl declanșează.

Prezent în titlu (al romanului, ca și al scenariului de film inclus), simbolul casei de pânză cunoaște mai multe întrupări: camionul implicat în accident; cortul folosit în timpul călătoriei; cortul din vis, dublet oniric, făcut din cearșafuri, în care se retrage Ioachim ca într-un arest la domiciliu, asumându-și o vină ce nu-i aparține; șatra, adăpost între tărâmurii; mijloacele de transport de comun: „Oamenii sunt undeva dedesuptul cupolelor de pânză pe care nu e pictat nici măcar vreun evanghelist, cupole prin care apa, câtă trece, dar apără, cel puțin, sufletele grăbiților de patima udă.” (*Casa de pânză*, p. 22)

Persistă obsesia transcendenței goale, care se deplasează de la reprezentările citate spre casa / viața soților Roșca, denunțând fragilitatea unei existențe lipsite de etică sau sentimente: „...lucru știut, acolo unde nu există lege morală, nu mai poate fi vorba de o locuire în sine și nici în lume (vechii greci numeau prin *ethos* «locuința»), ci de o rudimentară adăpostire, capabilă doar de a-l pune pe om la adăpost de dezordinea interioară. Însuși titlul romanului trimite la un iluzoriu, fragil spațiu al locuirii. Cei doi își adăpostesc comorile și, odată cu ele, pe ei înșiși într-o «locuință» precară, cu temelii inexistente și pereți șubrezi, într-o casă de pânză care, în cele din urmă, se prăbușește [...].”¹⁹

Conform concepției tradiționale, casa se află în centrul lumii, la fel ca templul sau cetatea și reprezintă imaginea universului. Pe de altă parte, desemnează ființa interioară sau femininul,

referindu-se la protecția maternă.²⁰ Pentru a fi durabilă, o casă trebuie gândită ca o structură binecuvântată, parte desăvârșită a întregului: „locuința este întotdeauna sanctificată datorită faptului că ea constituie o *imago mundi* și că lumea este o creație divină. Există însă mai multe modalități de a omologa locuința cu Cosmosul, tocmai pentru că există mai multe tipuri de cosmogonie. [...] este suficient să distingem două mijloace de transformare rituală a locuinței [...] în Cosmos, conferindu-i valoarea de *imago mundi*: a) asimilând-o cu Cosmosul, [...] prin instalarea simbolică a lui *Axis mundi*, când este vorba de locuința familială; b) repetând, printr-un ritual de constituire, actul exemplar al zeilor, datorită căruia Lumea a luat naștere din corpul unui Dragon marin sau al unui Uriaș primordial. [...] în toate culturile tradiționale, locuința comportă un aspect sacru și, prin însuși faptul acesta, reflectă Lumea.”²¹

Dacă drumul parcurs de Ioachim poate fi asemănat cu o odisee, mașina (aceeași care a servit ca armă a crimei) devine barcă²² și trimite, de la început, la semnificația funerară. În același sens, corpul despicat al mielului amintește de o corabie, iar Ioachim, care a jupuit animalul, arată din nou plin de sânge, ca un criminal – sau ca un preot ce înfăptuiește o jertfă. Simbol al călătoriei, barca sau luntrea apare, în toate civilizațiile, ca vehicul ce transportă morții către lumea de Dincolo. În mitologia egipteană, ultimul drum este descris cu o

abundență de detalii sugestive, implicând interpretarea că subterana călătorie cu barca solară ar fi o explorare a inconștientului. După Gaston Bachelard, barca evocă sânul sau matricea și configurează deopotrivă leagănul și sicriul. Luntrei lui Caron, imagine a nefericirii eterne a oamenilor, îi corespunde, la polul opus, Amida, luntrașul fericii din reprezentările japoneze. În tradiția creștină, barca credincioșilor, aflată în legătură cu Arca lui Noe, rămâne biserica.²³

Străin de orice credință, Ioachim nu se poate bucura de o izbăvire deplină. Totuși, suferința și alegerea morții constituie, cel puțin, o plată după legea talionului. Dacă nu cumva mântuirea se va revărsa asupra lui din lumea ficțiunii.

7. UN ELDORADO DISTOPIC

Demonul discret este o carte întunecată, bântuită de obsesia morții și decăderii – o carte tristă pentru o despărțire. Moartea și declinul se dovedesc personaje omniprezente în romanul ce încheie ciclul consacrat altui personaj, Burna: „o nouă Cartagina, un labirint sorbindu-și eroii cu voluptate sau o matrice de care burnenii, oriunde ar fi, nu pot scăpa. Pentru unii, după câteva decenii de mari schimbări, Burna nici nu mai există, fiindcă a fost ocupată de neliniștiții care merg la lucru încă la patru dimineața. Pentru alții, orașul rămâne suspendat în timp, apoi de neevitat. O mie de pagini pentru un chip. Pentru un model existențial.”¹

Încheierea unui ciclu înseamnă, în același timp, prefigurarea celuilalt: *Traversarea cercului*, un portret al noii lumi, care înlocuiește așezarea într-o tihnită orânduire cu haosul ce pune sub semnul întrebării valorile. În *Demonul discret*, *Lumea nouă* dobândește o conotație sensibil diferită de orânduirea care invada tradiția în *Reciful*: este vorba despre continentul descoperit de Cristofor Columb. „Recunoaștem personaje din Burna, ținutul lui Paul Eugen Banciu, cartografiat de el în

celelalte romane. Burna trăiește [...] și, dacă vrem să înțelegem căile și geografia personajelor, trebuie să recitim alte cărți. Dar personajele Burnei ies în afara Burnei, fug, evadează. Pleacă în altă lume. Se hotărăsc să se despartă de spațiul lor original...”² Exodul grupului de burneni spre eldorado amintește, pe lângă aventura *conquistador*-ilor spanioli, de pelerinajul spre Țara Sfântă și de mitul eternei reîntoarceri: apusul într-o lume precede renașterea în alta.

Înainte de Primul Război Mondial, șapte personaje – cifră magică – au părăsit „nenorocita aia de Burnă habsburgică” (*Demonul discret*, Timișoara, Editura Excelsior, 1996, pp. 7-8), aflată în pragul extincției – asemeni civilizației amerindiene înainte de sosirea spaniolilor. Lasă în urmă Burna „Alexandru Ștefelea, fost căpitan de husari cu studii militare la Budapesta” (p. 91); Iv Beligar, profesor de caligrafie și desen, autor al unui bust de bronz al împăratului Franz Josef; soția lui Beligar, Clody; „Dimitrie Saftiu, medicul despre care se vorbește că poate să lecuiască, fără părtinire, tot ce mișcă pe fața pământului” (p. 91); Mathilda, văduva baronului „von Löwe, un bătrân întors din colonii să-și caute o albă, tânără, pură” (p. 92); Matei Pânzariu, absolvent de bacalaureat, înstrăinat de părinți și tânjind după baroană; Murran, fostul grădinar și, pentru scurt timp, amant al Mathildei.

Abia întrezărit în *Recișul și Sărbătorile*, demult apus în *Zigguratul*, Imperiul poartă acum un nume

și determinări istorice precise. Defunctul von Löwe prinde viață în tabloul ce-l reprezintă pentru a prevesti soarta Europei: „Peste două zile are să se petreacă atentatul de la Sarajevo, sărmanul Ferdinand!... peste trei zile, armatele imperiale vor intra în Serbia, peste o lună, Germania va declara război Rusiei, iar două zile mai târziu, Franței... asta pe 21 ale lui Iulius, căci pe 22 Anglia are să declare război Germaniei...” (p. 109) Baronul, reprezentat „cu mâna pe capătul argintat al unei săbii, înfîțat până la nivelul barbișonului crăiesc” (p. 109), se aseamănă cu Franz Josef al Austro-Ungariei și cu Wilhelm al II-lea, ultimul Kaiser german – amândoi suverani emblematici ai unor imperii care și-au aflat sfârșitul odată cu încheierea Primului Război Mondial. Apocalipsa Imperiului este presimțită și de Beligar, dezgustat de limacșii în care vede invazia informului, larvarului și chinuit de coșmarul cu femeia gigantică, monstruoasă, ce stă pe capul statuii Kaiserului și ucide oamenii din piață, în timp ce Alexander-Paingul, funambulul ce suscita interesul burnenilor, își continuă simbolicul mers pe sârmă.

Ofițer fascinat de aventură, Ștefelea trăiește mirajul exodului și al unui eldorado care îi așteaptă pe ei șapte: „Terralba este orașul unde primești casa care ți se cuvine, femeia care ți se potrivește și munca în care poți da maximum de randament... Așa ar trebui să fie.” (p. 126); „Vei sta într-un fotoliu și vei privi spre un perete pe care-ți vor apărea imaginile dorite: ce face vecinul, ce face cunoscutul

tău din cartierul X? Cum se muncește în întreprinderea Y?... [...] Ți se face foame? Nu trebuie să te ridici, pentru că fotoliul în care stai știe totul despre tine și, fără să-ți dai seama, te hrănește cu tot ceea ce-ți dorești... apoi continui să-l urmărești pe atavic cum se retrage singur spre o zonă verde, parcă buimac de ceea ce a făcut [...]... în clipa aceea centrul hotărăște să-l scoată din oraș și ieșirea este numai una singură: cimitirul... Îl vezi pe insul din iarbă cum se ridică, pleacă, trece pe la un magazin cu diferite obiecte de grădinărit, își caută un târnăcop și o lopată, apoi merge singur să-și sape groapa..." (p. 128) Precognizata eliminare a pornirilor atavice seamănă a dezumanizare, conturând un fel de rai impus, aseptice, iar ecranele de urmărire amintesc de romanul lui George Orwell, 1984.

„Construcție poliedrică, cu reflexe diverse, în tușă și nuanțe, *Demonul discret* se configurează ca un roman bine construit, cu personaje care se mișcă în medii diferite, cu timpuri interferente, cu glisări de planuri temporale. Relativismul pare să fie starea proximă, ideea ce adună sensul discursului epic.”³, însumează Alexandru Ruja. Dorin Murariu arată că, deși povestea implică perspective diferite – subiectivismul persoanei întâi în prima și ultima parte, obiectivismul persoanei a treia în partea centrală – Matei este *producătorul* textului, filtrul trecerii realității în ficțiune fiind impregnat de privirea sa.⁴

Însingurat și predispus la contemplație, Matei se declară autodidact, lectura reprezintă pentru el o pasiune, dar și o necesitate. Primește invitația la încorporare ca pe o șansă de-a fi acceptat în lumea strămutării sale, cu toate că se apropie al Doilea Război Mondial: „îi dădea un sens [...] la nivelul tuturor oamenilor normali din oraș, din țară, din lume, chiar dacă în primele zile de front ar fi să se ducă dracului sau să rămână fără mâini sau picioare. A muri i se părea un lucru normal, iar a muri pentru o cauză dreaptă i se părea o adevărată șansă a destinului.” (*Demonul discret*, p. 231) Într-adevăr, premoniția schilodirii se va adevăra, fără să fie însoțită de vreo compensație morală; din contră, îi sporește senzația de inadecvare: „De la o vreme încep să cred că numai în singurătate și de la o mansardă așezată deasupra lumii obișnuite îi poți pricepe pe ceilalți...” (p. 19) Dorin Murariu atrage atenția asupra construcției românești care, paradoxal, se sprijină pe fragilitatea fizică a ologului ce trăiește în mansarda sa ca pe o insulă, puterea imaginativă a personajului compensând puținătatea sa fizică.⁵ Protagonistul rămâne un înțelept, estropierea trupului și izolarea la mansardă – deasupra celorlalți – i-a conferit o altă înțelegere a lumii.

Orgoliul de om ciuntit, care vede lumea „din dreptul genunchilor” (*Demonul discret*, p. 9), dar nu dorește nici bani, nici iubire de pomană, îl determină să emită sentințe contradictorii la adresa

fetei frumoase care i-a devenit colocatară și amantă: „Dar e târfă, și pe deasupra mai poartă în pântec și un pui. În definitiv, și al meu. [...] Comunicăm ca niște gâze, femela paingului și mascului apod, care va fi devorat la sfârșit, ca primă hrană pentru viitoarele ființe. Nimic pervers, în afară poate că în acest fel Beti își plătește găzduirea...” (pp. 27-28); „Beti nu e o târfă, ci un copil speriat, iubitor de viață, alungată de oameni pentru că a vrut să trăiască fără niciun fel de prejudecăți.” (pp. 28-29)

După dispariția misterioasă a lui Beti, îl vizitează, în repetate rânduri, un străin cu fulgarin îmblănit și pălărie, pe care îl numește, în absența unei identități clare, *Ulrich*. Bărbatul a cărui meserie nu se cunoaște – ar putea fi agent secret sau jurnalist – devine „singurul punct consistent” (p. 48) din viața infirmului Ulrich, vocea autorității opresive, îl sfătuieste: „Ar trebui să-ți folosești talentul. Scrie, bunăoară, o relatare completă despre omuncul lui Șicfick, cântă-ți un sonet, poate iese o carte și pentru cîntorul marchizii noastre oraș, din ce în ce mai domnic de povești...” (p. 74) Lui Marci îi devine necesară prezenta ochii investit cu titlul de cîntor absin într-o vicinie a ambulatoriului a cîni și a sorie – raport de subordonare inversă față de cartea lui Bernhard Schlink, unde cîntorul este victima sau inocentul soarelui. Imaginată ironică realitatea în jocul declarativ, în ochii din urmă convertite în artă, relevând rolul patologic al literaturii. Cu toate acestea

protagonistul nu se recunoaște în cartea redactată după declarațiile sale, date lui Ulrich, și tipărită sub numele Mathias Pantzer – o altă aluzie la cel de al Doilea Război Mondial.

„Într-un fel sau altul, mutilarea îi ajunge pe toți cei șapte burneni ajunși dincolo de ocean”⁶. Ceilalți transplantați vor suferi, de asemenea, transformări dureroase și umilitoare.

Alexandru Ștefelea își va trăda concitadinii în efortul de-a parveni, trădându-și, în același timp, impulsurile idealiste, care îl animau în Burna. Într-un „portret de guvernator” (*Demonul discret*, p. 175) pictat de Beligar, tablou ce seamănă cu statuia ecvestră *Gattamelata* a lui Donatello, „Ștefelea stătea drept, cu mâna pe capătul argintat al sabiei, cu bărbia ușor împinsă înainte și sprâncenele împreunate ca de obicei, cu ochii întredeschiși scrutând sau sfidând spre cei ce-l admirau, fără să fi trădat prin nimic o biografie confuză pe Vechiul Continent, biografie care stătuse la baza «expulzării» ca guvernator în niște insule de aiurea.” (pp. 175-176) Bibliotecarul Karintis, reprezentant destul de binevoitor al localnicilor, îi recomandă lui Ștefelea, ca lectură utilă în guvernare, *Principele* lui Machiavelli. „Măruntul administrator al unei piețe-fantomă” (p. 238) decade la statutul de simplu locatar în Piața Florilor, apoi se adăpostește într-o casă părăsită. În cele din urmă, în rol de funambul, se prezintă ca fiu al celebrului Alexander, acrobatul din Burna și urmașul nelegitim al ofițerului – *Lumea nouă* se

dovedește, încă o dată, reversul *Lumii vechi*. Clody, fosta soție a lui Beligar, devenită dansatoare ambulată, îl acuză pe Ștefelea de involuția ei, dar îi rămâne alături din ură, îndeplinind funcția de asistentă; va fi martoră la accidentul ce va curma viața lui Ștefelea.

Menționarea trecătoare a zodiilor Leul și Fecioara trimite la von Löwe și tânăra lui mireasă, pe care a luat-o în căsătorie pentru că îi amintea de picturile lui Botticelli, *Venus* și *Primăvara*; moartea baronului, două luni mai târziu, o lasă „văduvă fecioară” (p. 145). După o scurtă aventură cu grădinarul Murran, Mathilda îl acuză de furt și pune să fie biciuit – nu Beti, ci tânăra văduvă întrupează insecta femelă ce-și devorează partenerul după împerechere. În călătoria pe care o întreprinde separat de ceilalți, Mathilda își păstrează aparența virginală; locuitorii din satele întâlnite în cale o numesc „fecioara în negru” (p. 146) sau „fecioara de pe cal, cu câine” (p. 147). Plecarea celor șapte din Burna s-a petrecut sub pretextul unei vânători. Totuși, apropierea personajului feminin de Artemis se poate realiza doar în registru ironic: căsătorită cu Saftiu din calcul, Mathilda și-a încercat apoi norocul cu o casă de modă falimentară și va eșua ca dansatoare de striptease, aflând în Ștefelea un amant, un protector și un proxenet.

„Ca în *Sărbătorile*, ca în *Zigguratul*, Paul Eugen Banciu e interesat în *Demonul discret* de

ceremoniile, ritualurile, impasurile *grupului*, de criza de identitate a omului modern, ins fragmentar, ca și grupul social pe care îl exprimă.”, observă Cornel Ungureanu. „Romanul antropologic al lui Banciu mișcă mereu pânze alegorice, greu de înțeles dincolo de *cheile* mai mult sau mai puțin folosite de literatura de azi.”⁷ În pofida dezbinărilor dintre burnenii din America, Saftiu pretinde: „ei, adică întregul clan, sunt o familie care ar fi normal să se întâlnească ceva mai des.” (*Demonul discret*, p. 182) Mathilda însă vede clanul din Burna ca pe o claustrare sufocantă: „nu mai putem să rezistăm în acvariul acesta, o să înnebunim, o să ne mâncăm de vii unul pe altul...” (p. 183) Cercul închis al celor șapte și permutările amoroase din interior sunt semnificate de plăcile de patefon, ce trec de la unul la celălalt pentru a se întoarce de unde au plecat. Mathilda însăși are un destin asemănător; cu excepția lui Beligar, toți bărbații din grup sunt legați de ea într-un fel sau altul.

Matei decodifică simbolul, aflat la temelia romanului, la care trimit vorbele Mathildei: „Am citit [...] că la 2 iulie 1816, undeva, aproape de coastele Africii, naufragiase o corabie cu numele «Meduza»... au scăpat cu viață o sută patruzeci și nouă de oameni care s-au urcat pe o plută... După douăsprezece zile, în care au plutit în voia valurilor, fără mâncare și apă, au fost descoperiți de un bric... din toți cei ce se urcaseră pe plută mai trăiau doar cincisprezece naufragiați, care

supraviețuiseră chinurilor foamei și setei devorându-i pe muribunzi...” (pp. 190-191) Karintis, în rol de *raisonneur*, concluzionează: „nu aveți alte legi decât acelea dictate de Ștefelea și nu văd cum ați putea să fiți primiți într-un oraș ca acesta, acum... [...] puterea murdărește de cele mai multe ori și de abia acum, citind despre Ștefelea peste tot, încep să regret că v-am dat găzduire în marele nostru oraș, pentru că eu sunt primul vinovat. Voi erați doar o plută în derivă...” (p. 181). Dacă baronul von Löwe a prevestit Primul Război Mondial, Karintis presimte o iminentă apocalipsă, a doua conflagrație mondială: „Pământul nu e un univers, ci o corabie, mâncată dinafară de alge și moluște, roasă pe dinăuntru de șobolani și carii... Nu mai avem unde fugi!” (p. 200) Matei ilustrează disperarea celor ce nu au avut niciodată o patrie și nici nu mai speră să găsească: „Dar parcă în imperiu nu eram ca niște transfugi? [...] Iar eu... Apendicele, organ anatomic atrofiat, visând la o lume aiurea...” (p. 202)

Încă din copilărie, Matei Pânzariu a fost atras de îndepărtatele ținuturi exotice: „Cunoscuse altădată, copil fiind și mai ușor de nebăgat în seamă, lumea aceea de «coloniale», adulmecase de sub tejghea după urma scorțișoarei și piperului, a nucșoarelor și a vaniliei, a coriandrului ori a lemnului de santal, și se lăsase purtat de un vis, mereu același: într-o corabie spre o lume cu oameni rari și buni, o lume însorită, în care toate bucățile acelea

aromitoare se aflau cât nisipul și pietricelele sub picioarele oamenilor.” (p. 134) Karintis, „neam de palicar” (p. 34), e un alt devorat de patima călătoriei: podul *bibliotecii* reprezintă pentru el o corabie, l-a înzestrat cu unelte necesare navigației. Navigația, motiv esențial la egipteni, chinezi, greci, în budism și în *Biblie*, constituie modalitatea de-a atinge starea de pace sau nirvana. Strădaniile argonauților de a găsi Lâna de aur sau alte peregrinări pe mări și oceane, având ca scop descoperirea unor insule, desemnează căutări ale centrului spiritual primordial sau ale nemuririi.⁸

În tinerețe, Matei și-a dorit să fie asemenea lui Karintis, latinistul care visează, după moarte, să ajungă nu în Rai, ci pe un tărâm unde să-i întâlnească pe Aristotel și Platon. După ce infirmitatea îi limitează posibilitatea de a călători, va prelua de la bibliotecar plăsmuirea podului-corabie: „Cearșafuri, fețe de plapomă, perini și iar cearșafuri – nemernicele învelitoare ale stafiilor, neființe frecate, albite, scrobite, albăstrite [...]... Vele de corabie... «Corabia lui Matei»... [...] Turnul acesta este corabia mea. Se numește MATHILDA, eu sunt căpitanul ei, cearșafurile sunt vele, iar personajele acestea înșirate pe funii sunt echipajul meu, ologi, mult mai ologi decât mine, și prin asta mai supuși și ascultători, docili și muți.” (*Demonul discret*, p. 82) „Corabia evocă ideea de forță și de securitate de-a lungul unei traversări dificile. [...] Simbolismul corabiei trebuie să fie apropiat de acela

al vasului, ca receptacul. El face parte atunci din sensul matricei feminine, purtătoare de viață. [...] Toate aceste semnificații se conjugă în naosul, nava care este spațiul interior al unui mare edificiu. [...] Dacă centrul unei biserici este o navă, lucrul acesta nu se datorează doar formei [...], ci pentru că ea simbolizează circulația vieții spirituale și invitația la o mare călătorie, cea mare.”⁹ Corabia lui Matei împrumută însă una dintre conotațiile vasului fantomă, referitoare la dorințele ce vizează un ideal imposibil.¹⁰

Visul despre călătorie se interferează cu nostalgia zborului și cu dorul de transformare într-o altă ființă, inferioară omului, dar netulburată: porumbeii și pescărușii apar ca simboluri ale libertății, după care tânjește protagonistul. Matei urcă în turnulețul aflat deasupra mansardei sale – *turnul de fildeș* al artistului – și privește piața de la înălțime: „Am continuat să urc cu sentimentul concret al plutirii deasupra Marelui Oraș, porumbel sucindu-se învult deasupra turmei imense de pachiderme roșii – casele dormitând laolaltă sub soare, printre picioarele cărora furnici multicolore, gândaci, licurici... oamenii, mașinile, tramvaiele...” (*Demonul discret*, p. 78); „Îmi dorisem ani la rând să vină ziua aceea în care să pot sta singur pe chei, fără gândul nevoilor clipei următoare, liber ca un pescăruș” (p. 57).

Personajul a cunoscut senzația zborului, chiar dacă numai ca pilot de avion, dar și tragedia căderii în gol: „am fost pasăre pe deasupra insulelor din

Mediterrana și un vânător iscusit, pe când tocmai mă întorceam spre țările calde, m-a nimerit” (p. 59). În miturile cu zburători căzuți, Icar fuzionează cu Meșterul Manole: „La Icar mă gândeam când am deschis ușa, la toți Icarii din legendele cu zburătoare care erau mai mult decât niște schilozi. Icar nu a sărit din turnul unei biserici și nici nu voise să se ridice la cer cu niște aripi de ceară... Icar fusese un porumbel alungat de lume deasupra orașului său și căznit să se țină acolo, între nori și pământ, până la ultima fărâmbă de vlagă, ca apoi să se prăbușească pe un acoperiș, pe dalele de piatră ale unei piețe...” (p. 78) Matei numește *heruvimi* porumbeii intrați în pod, care se izbesc de rufele înghețate într-o încercare disperată să-și redobândească libertatea – carnagiu cu valențe simbolice. „În mituri [...] și în vise, zborul exprimă o dorință de sublimare, de căutare a unei armonii interioare, de depășire a conflictelor. [...] Visul avântului în zbor se sfârșește în coșmar al căderii [...]”¹¹ Zborul dobândește conotația de *hybris*, care ascunde iluzia unei apoteoze: „Când pedeapsa este lipsirea de picioare – spusese [...] Ulrich – nu-ți mai rămâne decât gândul mincinos că ar putea cândva, după o trudă chinuită, să ți se transforme brațele în aripi cu care să zbori, să te eliberezi din groapa labirintului lumii...” (*Demonul discret*, p. 79)

În universul lipsit de speranță al Pieței Florilor din *Lumea nouă*, guvernat de transcendența goală,

setea de martiraj a personajelor rămâne un paradox. Lui Matei îi repugnă rolul sau, cel puțin, așa pretinde: „Toți se poartă cu mine ca și cu un martir... [...] O să veniți în pelerinaj în mansarda mea!... [...] Am să devin Sfântul Matei și-am să dau hramul catedralei!... Chipul are să-mi fie pictat într-o ocniță rotundă, atât cât să încap cu trunchiul până la șolduri, pentru ca să nu se știe niciodată dacă am avut sau nu picioare!...” (p. 24) Într-o scenă de coșmar, protagonistul devine ținta urii unei mulțimi de veterani estropiați, „imaginea strâmbă a propriei lor ființe” (p. 61). Când prima piatră e aruncată spre el, se consolează: „și apostolii au fost lapidați, și sfântul Ștefan” (p. 61).

Pe de altă parte, inocența personajului stă sub semnul echivocului. Matei trăiește culpabilizarea și autoculpabilizarea, se compară cu Iuda: „apostol de lemn, al doisprezecelea” (p. 76). În *Ziua judecății* impregnată de oniric, fostul pilot suportă rechizitoriul la care îl supune Ulrich și oscilează între ipostaze contradictorii: „erou care și-a lăsat jumătate de trup pentru țară”, „mercenar odios bun pentru carne, atât” (p. 259), „un obiect, o rachetă, o bombă, un cartuș dum-dum”, „cobai care nu a fost și nu va fi niciodată un erou” (p. 260), „un monstru, o târâtură cu aripi și gheare de vultur” (p. 261). Murran crede că Matei are înzestrarea unui geniu, dar „sufletul mort” (p. 13); la proces va susține cu hotărâre că acuzatul este o victimă. Estropiatul nu se va strădui să se apere, convins

că i s-a urzit o înscenare. Îi va explica lui Ulrich: „O femeia germană își ucide bărbatul înnebunit de putere să-și salveze copiii de la demență, iar eu, un străin, sunt luat de pe stradă, judecat în locul ei, condamnat la inexistență, unu: pentru ca legea omuciderii să funcționeze perfect; doi: pentru ca femeia germană să-și poată educa fiii în spiritul dreptății și purității morale!” (p. 335) Indiferent dacă protagonistul trebuie să ispășească sau nu o vină simbolică, sentința rămâne aberantă: „Partea a treia «rescrie» un proces kafkian fără intenția sau curajul de a defini o lume absurdă. Căci lumea lui P. E. Banciu nu e una absurdă. E una în care reperele s-au șters.”¹²

Rătăcind prin Piața Florilor, Saftiu își amintește sau are impresia că aude cuvintele Mathildei: „E vreme de martiri, Saftiu, dar tu nu ești un erou. Toată viața te-ai visat strivit, străpuns, un fel de sfântul Sebastian te-ai visat [...]. N-ai fost născut nici erou, nici martir, ci laș și neputincios.” (*Demonul discret*, p. 228) Incapacitatea de a fi martir devine sinonimă cu ratarea.

Elma Kun, vecina lui Matei, femeie de o mediocritate dezolantă, chiar dacă se arată sub forma cumsecădeniei și a carității, pare a fi plămădită din esența penitențelor: „Era oricând pregătită să fie de ajutor, să oblojească, să ierte, să trudească pe coate, doar pentru ca toți ceilalți să fie mulțumiți. Singura ei fericire cred că e oboseala, sfârșeala aceea fizică aflată dincolo de

toate nevoile celorlalți.” (p. 21); „Mi-o închipuiam coborând treptele unei mănăstiri la ceasul vecerniei, spre lăcașul de rugăciune... [...] Nici acolo n-ar fi apucat să fie altceva decât o maică-slujnică la bucătăria schitului, la popota aceea a cuvioaselor ofițereșe ale lui Dumnezeu, întolite-n negru, răzbunătoare, neiertătoare... Vecina mea nu are trufie.” (p. 22) Cu toate acestea, „femeia măcelarului – statuia aceea jumătate dragoste, jumătate trup” (p. 76), îl transformă pe protagonist în „sfânt ispitit” (p. 68) când îi mărturisește că și-a ucis soțul, crimă pentru care Matei va fi condamnat.

Ștefelea reface numărul acrobatic al Paingului, gest deopotrivă nebunesc și eroic, care ar putea dezvălui dorința de ispășire pentru abandonarea fiului nelegitim. După neașteptata întreprindere, funambulul îl respinge cu dispreț, răsturnând momentul crucificării, când Fiul a fost abandonat de Tată. Pe de altă parte, o altă explicație ar fi aceeași dorință de aventură a ofițerului, care l-a îndemnat să organizeze plecarea spre *Lumea nouă*.

Aventura pe sârmă a lui Ștefelea și drumul identic, dar imaginar al lui Matei reiterează numărul de succes al *circusantului* din Burna, imagine emblematică, implicând sensul figurat al cuvintelor *circ* și *circusant*. Murran, care a fost manipulat și umilit de Mathida, păstrează și în America dorința de răzbunare. Personajul are viziunea bătrânului

majordom Bamffi, întruchipare a legilor scrise și nescrise ale Imperiului: „nu vezi că ai ajuns circusantul slugilor?” (p. 211); „să știi că aceia care se răzbună numai atunci când au prea multă vreme fac din asta un circ și cercul e pentru distracția lumii” (p. 211). Devitalizarea și derizoriul pândesc de pretutindeni.

După ce jurații îl declară vinovat, Matei își asumă destinul: „Sunt liber, Doamne, prea răspunzător pentru păcatele celorlalți pentru a nu fi liber în singurătatea mea.” (p. 317) Libertatea presupune și respingerea imaginii unui Demiurg protector: „câtă vreme nu poți să vorbești dintr-o dată întregului tău chip risipit în miliarde de fărâme, și câtă vreme miliarde de fărâme se cred fiii altui și altui dumnezeu, încerc să vorbesc celui ce, pe axa lumii, ca pe o carte de joc, stă în cealaltă parte, undeva unde se află Susul, față de care eu sunt Josul...” (p. 318) Cornel Ungureanu îl citește pe protagonist prin grila lui Mircea Eliade, din *Mefistofel și androginul*: „Multe pagini ne fac să identificăm în el un *demon mărunt*. Un Demon mărunt, un succedaneu al lui Mephistofeles care trăiește (și el) sub semnul complementarității. Ca în cartea lui Mircea Eliade, între el, *demonul mărunt*, și Dumnezeu s-ar putea stabili o relație de *simpatie*...”¹³

În afară de Matei, în roman se pot descoperi și alți demoni discreți. Defunctul baron von Löwe prefigurează, ca *raisonneur*, evenimentele ce vor

duce la prima conflagrație mondială. La început, Ulrich se confundă cu difuza materialitate malefică din jurul estropiatului, demon personal al acestuia, la fel cum Ivan Karamazov își avea demonul său; un rău din care Matei se împărtășește, când se prezintă cu numele *Ulrich*. Totuși, autorul dezvăluie gândul ce a dat metafora din titlu; este vorba despre autoiluzionare: „Demonul discret e cel al plecării spre o himeră, e jocul de-a iluzia că poți să fii altcineva într-un alt decor și o altă recuzită.” (*Exerciții de exil interior. Eseuri, Scriptorium*, Serie îngrijită de Lucian Alexiu, Timișoara, Editura Anthropos, 2006, p. 72). Corelația a fost notată și de Dorin Murariu¹⁴.

În urma execuției pentru crimă, Matei întreprinde ultima sa călătorie, într-un paradis modelat după gustul Imperiului: un castel în stil Secession, cu două odalisce la dispoziția sa și avându-l majordom pe Bamffi. „Am fost născut, nu știu, poate așa sunt toți burnenii, se îndeletnicesc din tată în fiu cu arta iluzionării” (*Demonul discret*, p. 323).

Matei Pânzariu și Burna viețuiesc, deopotrivă, într-un spațiu edenic, literatura: „Translația de la aerul erudit și enigmatic din *Sărbătorile* la claritatea simbolică a unor «polipi» din *Reciful* sau din *Demonul discret* se face firesc, cele patru cărți impunându-se prin forța fluxului epic, care, asemănătoare unui fluviu revărsat, supune totul în preajmă cu enorma sa forță stihială.”¹⁵

8. MARTORI ȘI STRIGOI

Moment de răscruce în proza lui Paul Eugen Banciu, *Noaptea strigoilor* certifică încheierea ciclului de romane construite în jurul Burnei, deschizând un nou proiect, *Traversarea cercului: Noaptea strigoilor (Martorul), Remora (Jucătorul), Marii fericiți (Prorocul), Somonul roșu (Omul), Luna neagră (Lucifericul), Piranha (Judecătorul) și Singurătatea luminii (Călăuza)*. Romane ce vizează o realitate în schimbare: „un om «nou», bombardat clipă de clipă din toate părțile cu tot felul de informații. Agresat. Cu obișnuințe schimbate radical, dramatic, în numai câțiva ani, pentru care lectura e un fel de ștersă amintire școlară. În contrapondere, vocea autorului se aude clar, mărturisind că sensul nostru în viață este de a reuși să ne asumăm lumea în care trăim în toate dimensiunile ei și s-o cunoaștem.”¹ Fiecare dintre aceste cărți va avea, prin urmare, un *raisonneur* – ce preia, de cele mai multe ori, și funcția protagonistului – mărturisind despre efortul de-a împăca lumea sa interioară cu aceea în care este silit să trăiască.

Dumitru Nandru, primul dintre personajele din aceeași familie, „ins neadaptat, hăituit, un

indezirabil”², se recomandă: „doctor în istorie, specialitatea evul mediu contemporan...” (*Noaptea strigoilor*, Timișoara, Editura Amarcord, 1996, p. 62) și se visează „un fel de liber-cugetător, ceea ce nu e totuna cu ateul retras undeva” (p. 96). Eroul adoptă atitudinea unui cărturar medieval, care, departe de frământările cotidianului, dar mereu conștient de evenimentele și întâmplările din jur, se dedică operei sale, pe care o confundă cu însăși viața: „Marea bucurie fusese, ca întotdeauna, scrierea cărții.” (p. 74)

Primul volum din noua serie de romane nu constituie o ruptură față de seria anterioară: apărute în același an, *Demonul discret* și *Noaptea strigoilor* au în comun două motive centrale înrudite: corabia scăpată de sub control, parabolă despre condiția umană³, și Pluta Meduzei: „O clipă Nandru avu senzația că se află pe o corabie a nebunilor, în derivă, ori într-un sat părăsit, așezat pe vârf de munte, în jurul căruia bântuiau vifornite spulberătoare.” (*Noaptea strigoilor*, pp. 29-30); „În final, va trebui să supraviețuim consumând ceea ce avem pe la noi, iar dacă lucrurile continuă să arate ca azi, ne vom devora unii pe alții ca pe Pluta Meduzei...” (p. 61)

Microcosmosul (auto)devorator se încheagă cu ocazia unui simpozion de istorie, organizat la hotelul „Venus” dintr-un nenumit oraș de provincie, într-o iarnă cu viscol și înzăpeziri: „Protagoniștii lui Paul Eugen Banciu se uită la lume din dreptul

istoriei. Fiindcă un simpozion al istoricilor este chiar pretextul romanesc, oferind – dincolo de spectaculoasa invenție epică – prilejul unei veritabile dispute ideatice, meditativă și dubitativă, deopotrivă.”⁴ Clausturarea în condiții vitrege dobândește conotațiile închisorii politice: „cușca asta albă, cu nămeții până la jumătatea ferestrelor [...] e cumplit cum mă duce cu gândul la o închisoare cu regim special” (*Noaptea strigoilor*, p. 185). Un univers terorizat orbecăie prin haos, sufocat de clișee, mărginire și de propria neputință: oameni speriați de semenii lor și de libertate, concept căruia îi dau un sens amenințător.

Personajul colectiv prinde formă din replicile, deseori anonime, ce comentează situația politică, precaritatea existenței umane, compromisurile și supraviețuirea. Din această hidră se ridică mai multe capete: academicianul, simbol al persistenței mentalității comuniste; directorul muzeului, discipol declarat al falsei personalități, aflate sub reflector; Duncanu, protejatul celui puternic; Monica Radu, „o simplă pionieră de altădată, promovată utecistă și așa mai departe, fără prea multă învățătură la școală, fără să-și facă probleme astrale din ceva ce avea la îndemână, jucând dublu mereu” (p. 64); Camelia, femeia în pragul bătrâneții, care a văzut multe și a dobândit o anumită nepăsare, dar ascunde și un chip de tristă amintire: seamănă cu o kaghebistă sau chiar cu Ana Pauker; Agopian, „un om fără gânduri”, „sigur pe locul de slujbaș”

(p. 99). Profesorul academician lansează cartea lui Duncanu, urmărind, în același timp, să-l umilească pe Nandru, „care era un indisciplinat, un recalcitrant, dacă nu chiar un dușman al poporului” (p. 177). Prin urmare, prezentarea sa deviază într-o izbucnire de ură, lipsită de orice argumente, dar presărată cu clișee: „Ți-am lecturat poveștile dumitale cu istoria evului mediu și contemporaneitate! Niște ineptii fantasmagorice!... Niște poezioare diletante scrise cu indiferență față de poporul tău, cu ură, cu o neîncredere totală în potențele lui creatoare. [...] Pângărești totul, domnule Nandru, și sunt fericit că am ajuns să te cunosc personal, să-ți pot spune totul în față, în mijlocul colegilor tăi!” (p. 80) Protagonistul recunoaște în Monica o femeie ce se complăce în „rolul curtezanei” (p. 20) și „o mitomană, plină de frustrări” (p. 21). Personajul feminin anticipă eroina omonimă din *Marii fericiți*, capabilă, de asemenea, să se insinueze în viața bărbatului ca o perpetuă amenințare: „Femeia asta are în ea ceva dintr-un comisar, capabilă de mari destăinuiri sau invenții, ca un fel de supape de siguranță menite să-și atragă adversarul, dar și de răfuieli sau răzbu-nări crunte.” (*Noaptea strigoilor*, p. 24)

Sentimentul de sfârșit de lume îndeamnă actanții la reflecții și spovedanii; poveștile își revelează și în *Noaptea strigoilor* funcția terapeutică sau compensatorie, dar, în acest caz, lasă impresia unei învârtiri obsedante în cerc, fără capacitatea

de a împrăști ideile, a găsi soluții sau a expulza demonii interiori. „Blocați în iarnă, participanții la întâlnire au timp să mediteze și să petreacă, să trăiască frenetic. Un decameron «clasic» își desfășoară istoriile în această Florență provincială.”, scria Cornel Ungureanu, subliniind „întreaga derută a unei generații care și-a pierdut reperele”⁵. Hotelul „Venus”, „fostul hotel al fostului partid” (*Noaptea strigoilor*, p. 10) trimite, prin păstrarea ambelor denumiri, la fantoma trecutului recent, dar și la dezinhibarea erotică – se transformă într-o altă *Grădină a desfătărilor* de Hieronymus Bosch. Ilustrând parcă omniprezența eroticului din *Decameronul*, întâlnirile trupești vremelnice, hazardate, cu parteneri ce pot fi schimbați oricând, punctează romanul lui Paul Eugen Banciu, indicând reacția disperată la *thánatos*, ce-i împresoară din zăpadă, ger, viscol și istorie. Oprirea apei, a energiei electrice și raționalizarea resurselor amplifică senzația că sunt sinistrați re trăind vremurile de cumpănă din trecut.

„La babilonieni, iudei, romani, mexicanii sărbătorile cu caracter carnavalesc și licențios marcau ziua fără rang și fără nume în care haosul, dezordinea și excesele erau tolerate. Astfel, la babilonieni, primul act al ceremoniei înnoirii anului întruchipa domnia haosului, a lui Tiamat, în timpul căreia toate valorile și regulile sociale erau abolite.”⁶ Înnoirea pare improbabilă în *Noaptea strigoilor*, haosul își păstrează drepturile depline. Veselia afișată de un neam în pericol are menirea de-a înlătura obsesia

destinului năpraznic, simbolizat de expoziția din hol, ce cuprinde perioada 1940-1990, unde România arată ca o imensă apocalipsă. „Vreau să fiu liber ca o pasăre...” (p. 119), exclamă, nostalgic, Nandru. Pe o largă arie culturală, pasărea dobândește sensuri înrudite: sufletul eliberat de trup, intelectul, levitația extatică a șamanilor. Se remarcă filiațiile dintre păsări și îngeri sau zei: la islamici, păsările constituie întrupări ale îngerilor; în textele vedice, zeii sunt ființe înaripate, precum îngerii; pentru celți, pasărea reprezintă mesagerul sau auxiliarul zeilor.⁷ Dacă „păsările simbolizează stările spirituale, iar îngerii stările superioare ale ființei”⁸ reproșul adresat de personajul principal colegilor – și, prin extrapolare, conaționalilor – sună cu atât mai dureros: „vișați cu zburători și îngeri americani, care vă salvează din situația de șobolani în care sunteți” (p. 71). Dezamăgirea și înstrăinarea eroului iradiază din comparația cu șobolanul, animal nesătul, prolific, nocturn, creatură htoniană în civilizațiile mediteraneene.⁹

În camera de hotel unde a fost cazat Nandru, jocul imaginației descoperă, în două pete de igrasie, două siluete: soldatul rus, combatant în Revoluția din Octombrie, și Sancho Panza – aluzie la două ipostaze posibile în epocile marcate de nesiguranță. Funestul pândește în fiecare clipă: Grigoriță Pânzaru a murit de inimă, înainte de a-și prezenta comunicarea în care ar fi expus, pentru prima dată într-o lungă carieră, adevărul despre al Doilea Război Mondial; într-o ramă goală, de unde a dispărut

oglindea, se profilează scheletul unui crucifix; Monica primește vestea despre decesul surorii sale, Rădila; fereastra deschisă, prin care intră zăpada, este lipsită, semnificativ, de balustradă. *A fi sub vreme*, expresia împărtășită de Nandru și de „lunganul cu ochelari” (*Noaptea strigoilor*, p. 268), *alter ego* al eroului, își relevă dubla conotație, înglobând și meteorologia, și istoria.

Protagonistul trăiește, pentru câteva ore, o Siberie personală, în timp ce rătăcește pe străzi într-un oraș aparent abandonat, năpădit de zăpadă. Clipe terifiante, ca pe timpul când locuia într-o localitate transilvăneană, unde răzbăteau strigătele torturaților din închisoare. Situație ce îl predispune la comparații dezastruoase, cu „eroul necunoscut, mort pentru o cauză pierdută” (p. 113) și cu „omul slinos din cafenea, înfriguratul acela, care era propria lui imagine peste ani, într-un crepuscul de viață, posibil” (p. 114). Viața în România anului 1995 – dată explicită în roman – pare înghețată, paralizată, asemeni locului unde se desfășoară simpozionul. Dumitru Nandru întâlnește, pe filieră caracterologică, personajul central din nuvela *Cei morți* de James Joyce. Paralizarea socială, întruchipată de zăpada ce amorțește întregul Dublin se focalizează asupra lui Gabriel Conroy, care nu-și află locul în Irlanda contemporană lui, dar nici nu se poate rupe de locul natal, nici nu întreprinde nimic ca să-l schimbe. Nandru și Conroy sunt amândoi niște *martori*.

Mulțumindu-se cu rolul de înțelept judecător al societății, Nandru rămâne un însingurat, ce refuză să aleagă o parte a baricadei când colegii săi se împart în două tabere, în funcție de poveștile personale și ale familiei. „Schimburile de replici din dimineața aceea îl scârbiseră de lumea în care se afla, de lumea din care venea și pe care, într-un fel, o reprezenta. Îl convinseseră din nou, pentru că era se pare nevoie ca mereu să i se spună asta: că face parte dintr-o altă lume, că toți cei prezenți acolo, la simpozion aveau câte o carte în manșetă, mai niciuna a credinței lor în ceva, ci mai ales din cele convenabile organizatorilor [...]. Nandru n-a fost și nu putea să fie partizantul unei asemenea idei.” (p. 68) Atitudinea sa declanșează respingeri, în lumea românească riscă să fie considerat mizantrop sau chiar trădător, deși concepțiile eroului se dovedesc clare și intransigente. Termenului *martor*, Nandru îi conferă sensul de scrib ce consemnează evenimentul. Astfel s-a întâmplat cu saga clanului Karban-Gruber, reprezentativi pentru soarta pemilor din Brebu Nou: „Fără memoria întâmplătoare a mea de martor, acești oameni ar fi căzut în afara istoriei. Acolo unde s-au dus, s-au risipit nu doar într-o civilizație uriașă, ci și într-o istorie uriașă, în care ei nu reprezintă nimic. Fără memoria noastră, a istoricilor, popoare, evenimente, personalități cad în afara istoriei, a memoriei colective...” (p. 138)

Exodurile și deportările pemilor își găsesc pandantul în povestea Ecaterinei Bonta sau

Kasuka, basarabeanca oscilând între țări și identități. *Alter ego* al lui Nandru, Kasuka îl intuiește perfect: „Dumneata ești un om bun, cinstit și neputincios și de-aceea ești revoltat. [...] Un revoluționar e altceva.” (p. 197) La rândul său, personajul central sesizează similitudinea sufletească dintre ei, numind-o „martorul trăitor” (p. 204). Nandru și Kasuka au cunoscut, amândoi, tragedia martorului: „nu poate uita. Nu se poate detașa de ceea ce a văzut și a trăit.” (p. 209)

Scindat între universul său interior și realitatea convulsivă, Nandru oscilează între două lumi și prin meserie – ca istoric, conviețuiește cu viii și cu morții, dobândind statutul unui călător între tărâmurii: „Poate că nici nu sunt om, ci un strigoi, un nefericit de suflet ca al lui Ahasverus, evreul rătăcitor, blestemat să umble tot restul infinitului vremii, până vor suna trâmbițele îngerilor, să-și caute pacea, liniștea...” (p. 283)

Simbolistica plurivalentă a *strigoiului* se desfășoară de la sensul propriu înspre cele figurate. Cel dintâi dintre eroii încercați de boală din *Traversarea cercului*, Nandru a avut nevoie de sângele altora pentru a supraviețui, experiență ce l-a lăsat golit de sentimente: „În fiecare dintre noi zace un strigoi. Eu sunt unul dintre aceia care și-au păstrat forța inițială. Eram foarte tânăr, pierdusem jumătate din sângele din corp. Trăiam străpuns de tuburi la reanimare... Șase luni după aceea n-am mai fost capabil să mai am un sentiment de dragoste față

de cineva. [...] [...] sunt un strigoi hăituit de viața oamenilor între ale căror reguli de conviețuire trebuie să trăiesc.” (pp. 25-26) Kasuka împărtășește obsesia lui Nandru pentru identificarea cu strigoii, dar își păstrează deschiderea spre lume și blândețea din suflet: „Sunt ca un mort viu, obligat de soartă să asiste la ceea ce se mai întâmplă după moartea lui. [...] Iubesc o lume care mă urăște de moarte!” (p. 298) Conotațiile negative ale termenului includ tradiția în sens de limitare, respectiv reducerea profesiei de istoric la simpla transmitere a unor povești trecute. Protagonistul respinge ideea că oamenii nu reprezintă mai mult decât avatari ai părinților și strămoșilor: „ar însemna că suntem niște strigoi ai celor ce ne-au făcut, că le purtăm peste limitele biologice crezurile, felul de a gândi, de a fi, că suntem doar niște continuări ale lor fără nicio personalitate!” (p. 71) Decepționat de semenii, Nandru se teme că „el și toți colegii lui, adunați și uitați acolo, în hotelul «Venus», nu erau decât niște strigoi, purtători de cuvânt ai unor oameni morți demult, ce făcuseră istoria Europei și a lumii, ca ea să arate așa cum o cunosc astăzi cu toții.” (p. 107) Monica, pe care moartea surorii a îndemnat-o la autoanaliză, sesizează antiteza dintre țărani netemători de moarte, ce ignoră bolile, și omul modern: „trăiesc cu sentimentul că supraviețuiesc peste moartea trupului meu, că sunt un strigoi, o stafie, care ia haturi cu nemiluita și se încăpățânează să-și arate chipul printre cei vii, ca

să mai fure un an, încă unul, peste câți i-a fost dat, să se mai creadă tânără, iubită și iubitoare...” (p. 243) Răfăla s-a metamorfozat în fantoma bună, ce conferă protecție casei, iar evocarea acesteia pare s-o umanizeze pe Monica.

Strigoii și spiritele întunecate – inclusiv stafia trecutului – bântuie hotelul „Venus” în perioada ce le este destinată: „E noaptea Sfântului Andrei, când duhurile rele aruncă lumea în haos, ascund soarele și luna și stelele și macină cele mai crunte blesteme împotriva oamenilor. Și cazne... Șase zile lumea va sta în mâna duhurilor rele, a strigoilor și sfârșitului, ca, odată cu Sfântul Nicolae, omul bun, toate să reîntre în cursul firesc.” (p. 28) Conform mentalității tradiționale, noaptea Sfântului Andrei constituie apogeul dezlănțuirii forțelor necurate: „Ordinea se deteriorează neîncetat, ajungând în noaptea de 29 spre 30 noiembrie, în Noaptea Strigoilor, la starea simbolică de haos, cea de dinaintea creației.”¹⁰

După cum am arătat mai devreme, mântuirea întregii colectivități rămâne incertă. Pentru Nandru, totuși, se întrezărește posibilitatea unei salvări personale prin apariția Felicie / *virtualitatea fericirii*, idealul de frumusețe și aventură. Eroina completează tipologia feminină din *Noaptea strigoilor*, în care figurau deja camarada înțeleaptă și pragmatică (Sanda); sora de suferință (Kasuka); superficiala cochetă și geloasă (Monica); bătrâna acră, bârfitoare (Camelia). Realitatea își pierde progresiv contururile în timp ce întâmplările de

coșmar se acumulează, incluzând decese și crime incerte. Ieșirea din „necropola regală” (*Noaptea strigoilor*, p. 312) se produce anevoie; cu toate că Felicia întruchipează ignorarea morții și bucuria de a trăi, Nandru își simte mâna stânga amorțită – mâna din partea inimii? Reunificarea androginului se va produce doar câteva romane mai târziu, în *Somonul roșu*.

Personajul principal se simte prizonier ca într-un uter uriaș, locul de unde răsare germenul speranței. Matricea sau uterul semnifică manifestarea și fecunditatea naturii, dar și regenerarea spirituală: inițiatul se află claustrat ca într-o matrice înainte de noua sa naștere.¹¹ Corabia nebunilor și Pluta Meduzei lasă loc, în final, navei-matrice: „Simbolismul corabiei trebuie să fie apropiat de acela al vasului ca receptacol. El face parte atunci din sensul matricei feminine, purtătoare de viață.”¹² Nandru înțelege că nu poate rămâne la nesfârșit martor, ci trebuie să devină combatant. În acest sens se traduce visul în care tatăl dispărut, strămoș totemic, a renunțat la rolul de agent psihopomp și îl îndeamnă, simbolic, să înoate.

9. ANIMALE DE PRADĂ

Pentru Paul Eugen Banciu ficțiunea este sinonimă cu așezarea în formă fixă a unei îndelungate meditații. Nouă dintre cărțile sale au apărut abia după ce absolventul de filosofie a gândit în sistem, planificând construcția celor două serii romanești: *Ciclul Burnei* și *Traversarea cercului*. Despre acestea – dar și despre celelalte volume – povestea prozatorul într-un interviu realizat de Mircea Mihăieș în 2003. Emblematic pentru *Traversarea cercului* se dovedește simbolul recurent al peștelui: „Remora, lipit de burta vasului, balenei sau a rechinului, cel mai ades; somonul roșu care, în ultima clipă, după ce scapă de toate avatarurile vieții procrează, dar în aceeași clipă moare [...]”.¹

Remora, al doilea roman din ciclul *Traversarea cercului*, poartă subtitlul *Jucătorul* și se deschide cu un motto din *Ecleziastul*, sugerând o blestemată ciclicitate: „Ce este a mai fost și ce va fi a mai fost, și Dumnezeu aduce iarăși înapoi ce a trecut” (Timișoara, Editura Augusta, 1998, p. 5). Dublă trimitere la o lume neașezată, în care hazardul dictează și mișcarea continuă nu conduce la progres. Geo Vasile evidențiază conotațiile titlului: „Într-o

latină-italiană cuvântul înseamnă întârziere, amânare, târăgănare dar și pește-ventuză.”² Remora figurează printre creaturile fabuloase descrise de Jorge Luis Borges și Margarita Guerrero: „În latinește, *remora* înseamnă «întârziere». Acesta e sensul precis al cuvântului, folosit la figurat pentru vietatea *echeneis*, care a fost crezută în stare să oprească navele. În spaniolă, procesul e invers: *remora* e, la propriu, peștele, iar la figurat, obstacolul.”³

Avem de-a face, prin urmare, cu un timp al derutei, când tergiversarea a devenit un mod de viață, astfel că nu se mai iau decizii importante. Un cadru propice pentru peștii răpitori, care pot să-și impună voința, pe când remorele încearcă să profite de pe urma acestora. În romanul lui Paul Eugen Banciu, peștii cei mari sunt Magdalena Florescu și Grigore Scafă, în timp ce Dinu Matache, Claudia, Alexandra se mulțumesc, pe moment, cu statutul de remoră, dar speră că o întâmplare fericită îi va ridica deasupra condiției din prezent. Hedoniști, cruzi, conduși de rapacitate și ambiție, cei cinci actanți preiau, din ampla simbolistică a peștelui, aspectele necurate, ambigue⁴. Dinu, șoferul și omul de casă al Magdalenei, se recunoaște într-o postură deloc flatantă: „sunt peștele întregului clan taurul comunal” (*Remora*, p. 260). Dacă mica lume din *Remora* se poate decodifica prin viețuitoarele adâncurilor lichide, atunci frumoasa Claudia, soția lui Scafă și amanta lui Dinu, aducătoare de moarte sau dezastru pentru fiecare dintre ei, va fi o sirenă.

simbol al seducției mortale, al dorinței ce cauzează distrugere⁵. Spre deosebire de Claudia, al cărei efect devastator se manifestă involuntar, Alexandra nu-și ascunde comportamentul amoral, visând la moartea soțului, medicul Simion Sasu, ca la o iluzorie eliberare, ce-i va asigura și stabilitatea financiară. Prototipul Esterei (*Casa de pânză*), nimfomana cu instincte ariviste, se întrevade în Alexandra și va reveni, mai târziu, în Ilona (*Marii fericiți*).

Figura singulară a doctorului Simion Sasu a fost creată pentru a fixa un contrast: silueta aparent anacronică a celui care, într-o lume a profitului, își păstrează credința în valorile spiritului și se consideră „un Isus mărunț urcând o Golgotă” (*Remora*, p. 200). „Să nu uităm că și Isus e simbolizat tot de un pește”, puncta autorul în interviul menționat, referindu-se la „peștii exemplari”.⁶ Plăsmuire complexă, Simion oscilează între momente de marasm, când se crede „un apendice al lumii”, „un sinucigaș” (*Remora*, p. 247), „doar martir” (p. 193), și exaltare în fața menirii sale „de salvator, de salvamar, de salvamont” (p. 254): „Se simțea deasupra lumii, un fel de Dumnezeu-vraci, care aduce alinare suferințelor oamenilor [...]... Un Dumnezeu viu, în mijlocul oamenilor, care le vede păcatele și-i iartă, și nu-i mai îndeamnă să nu mai păcătuiască, ci-i lasă să se betejească din prostia lor, apoi îi repară, cum știe el, și-i întoarce la viață.” (pp. 142-143) „Idealist incurabil”, „posibil personaj camusian”⁷, nu credem, totuși, că merită calificativul dat de

criticul Constantin Dram: „înfrântul personaj care este doctorul Sasu”⁸. Se distinge, mai degrabă, o rezistență pasivă, materializată prin neacceptarea unor atitudini și o luciditate păstrată chiar în circumstanțele tragediei personale, inadaplatul asumându-și rolul de *raisonneur*⁹.

Sasu, la fel ca Scafa, a fost căsătorit cu Magdalena, aristocrata lipsită de scrupule, care a știut să traverseze lunga perioadă potrivnică stând închisă în casa familiei ca într-o matrice protectoare și așteptând renașterea unor vremuri favorabile. S-a ascuns „în pânțelele sistemului comunist precum Iona în cel al uriașului chit biblic”¹⁰ – din nou un animal acvatic – și a păstrat în preajmă oameni care-i pot fi de folos: medicul Sasu, întotdeauna util, și, mai ales, Scafa, „comisar de poliție cu diplomă universitară” (*Remora*, p. 54), devenit după 1945 „om de culise” (p. 59). Acesta i-a oferit protecție, i-a pus o parte din avere la adăpost, dar a condamnat-o la o existență monotonă: „reușise să-i salveze doar vila, nu și libertatea de a fi la fel cu ceilalți oameni. Reușise să o scoată dintr-o închisoare mai mare, degradantă, distrugătoare și să o păstreze ca pe un fluture într-un insectar. Un om dinamic, un om al acțiunii, fie el de la Interne sau de la Spitalul Municipal nu pot avea imaginea timpului dilatat al altuia, claustrat în propria-i casă, ca într-o rezervație.” (p. 67) Motivul fluturelui va reveni cu privire la Claudia, nevasta cea tânără și frumoasă, pe care însăși Magdalena a ales-o pentru fostul soț, la fel

cum lui Sasu i-a dăruit-o pe Alexandra. Claudia își dă seama că noul ei statut înseamnă captivitate și că predecesora deține puterea: „Se văzu un fluture bogat colorat, pus sub lupa măritoare a unui entomolog. O insectă care-a murit sub acul de gămălie pentru a-și păstra frumusețea aripilor, înainte de a-și continua ciclul transformărilor.” (p. 112) Simbol al imponderabilității și instabilității, emblema a femeii în Japonia, fluturele este desemnat prin metamorfozele sale¹¹. Fosta coafeză ajunge soție de patron și ea însăși proprietara unui salon de înfrumusețare, fără a putea să se desprindă din insectarul unde a fixat-o Magdalena. Evoluția Magdalenei este, în schimb, copleșitoare; fără a părăsi crisalida vilei Floreștilor, atinge ultimul stadiu de evoluție al unui fluture malefic: *striga/cap de mort*, care, în mitologia românească, ucide, aduce boala sau arde cu aripile ochii oamenilor, fiind un alt chip al strigoii¹².

Geo Vasile a semnalat setea de sânge a Magdalenei recurgând la verbul *a vampiriza*. În același sens, descendenta familiei boierești este asemănată cu altă insectă, caracterizată prin plasa în care își ademenește viitoarele victime: „Romanul se poate citi și la acest nivel speculativ al dependenței și eliberării de viespar, al puterii din umbră asupra destinelor și conștiințelor, exercitate cu strategia păianjenului.”¹³ Pânza de păianjen evocă dimensiunea iluzorie a realității, iar personalitatea protagonistei se pliază pe aspecte esențiale din simbolistica păianjenului: divinitate superioară sau demiurg,

stăpân al soartei, animal psihopomp¹⁴. Magdalena și-a construit în jurul său un club al vremurilor ne-bune de după 1989, mânuind pe membrii grupului cu plăcere indicibilă.¹⁵ Personajele se împart în păpușari și marionete, originale și copii, călăi și victime. Un personaj episodic, preotul Inochentie – onomastic ce trimite la inocență – iluminează într-o scenă trecutul întunecat al lui Scafa ca slugă-călău a regimului comunist. Investiția Magdalenei – „Scafa a fost îngerul păzitor” (*Remora*, p. 368) – dobândește o conotație ironică.

Manipularea se cuplează cu dependența: Claudia, ultima acceptată în *club*, îi consideră modele nu doar pe Magdalena, ci și pe Scafa și Alexandra. Claudia și Alexandra o admiră, o invidiază pe bătrâna boieroaică și speră să se adecveze tiparului ei: „Magdalena impune modelul pe care celelalte două personaje feminine se străduiesc să îl preia, devenind cu timpul copii mai mult sau mai puțin fidele, dar nereușite, ale celei care le-a «creab».”¹⁶ Dinu se resemnează să fie simultan *slugă* la Magdalena și Scafa pentru a învăța să ajungă *stăpân*, lipsindu-i însă cinstea unui servitor credincios, ca și abilitatea de a deveni patron. „Sclavii n-au nevoie de bani, ci de bici!” (*Remora*, p. 339), clama necrutătoare, boieroaică. Eliberarea se dovedește imposibilă, cadourile provenite de la *stăpâni* – colierul primit de Claudia de la Magdalena și Fordul lăsat de Scafa în folosința lui Dinu – funcționează identic, ca unelte de înrobire. Colierul pare încărcat

de o forță negativă, precum bijuteriile transmise peste generații, ce păstrează intactă capacitatea de-a aduce nenorociri. O metaforă ce descrie imposibilitatea șoferului de a-și hotărî singur soarta va funcționa premonitoriu: „Se simțea vinovat, încătușat la mâini și la picioare de cloaca aceea de oameni, față de care era legat cu viața.” (p. 281) Privarea reală de libertate va fi cauzată atât de propriile greșeli, cât și de răzbunarea *stăpânei*.

Podoaba nu posedă însă calități magice, îndeplinește doar rolul pe care i l-a atribuit Magdalena, marea păpușereasă, *demiurgul cel rău*, ce nu ezită să-și distrugă propriile creații: „Cei patru sau cinci «eroi» apar mai degrabă ca niște creaturi miniaturale ce încearcă să-și creeze o viață proprie în fața unui Dumnezeu sau, mai bine spus, Demiurg distorsionat, care reușește să controleze totul [...].”¹⁷ Pe de altă parte, cu excepția lui Simion, ceilalți actanți seamănă mai curând cu niște plămădiri neînsuflețite decât cu ființe înzestrate cu rațiune și înnobilate de suflet.

„Eu sunt adevărul!” (*Remora*, p. 365) ar putea constitui un *fiat lux* dintr-o biblie neagră, consacrată Magdalenei, „personaj fascinant care, spre a anula efectele devastatoare provocate de trecerea timpului, încearcă montări și de-montări de existențe umane, dându-i astfel iluzia unor multiple trăiri, prin intermediul unor personaje, într-un fel măști ale sale, proiecții pe un nou fundal istoric.”¹⁸ Este interesant că protagonistă nu și-ar dori să guverneze singură: se imaginează alături de Scafa în postura de Adam și

Eva, marcați de vârstă, totuși conducători de moment ai unei lumi noi, ce preschimbă banii și relațiile în afaceri înfloritoare. Senectutea celor doi părinți întemeietori se poate interpreta prin absența unei schimbări reale, învârtire absurdă a unui angrenaj în care Scafa reprezintă un rulment. „Am trăit lângă un mecanism” (*Remora*, p. 313), descoperă Magdalena doar la înmormântarea lui Scafa.

La rândul său, Claudia avusese o viziune terifiantă, ce reflectă dependența dintre actanți: „ea și doctorul Sasu și Sanda și slugile Magdalenei, Hilda și Matache, nu sunt mai mult decât niște apendice ale unui organism vorace, ce o are în mijloc pe Floreasca, iar în umbră, gata să rezolve orice situație delicată, Scafa. [...] Se simțea un animal pierdut într-o junglă de animale carnivore.” (p. 130) Contradicția dintre angrenaj și organism este doar aparentă, amândouă metaforele indică depărtarea de idealul umanist al ființei dominate de idealuri și idei superioare. *Remora* revelează o alunecare în jos pe scara evoluției, personajele exhibă „dimensiuni ascunse, monstruoase, ale naturii umane”¹⁹ și „se intersectează într-o dependență amintind de lanțul trofic al planetei animale”²⁰. Cu excepția Hildei, a lui nea Petre – oameni simpli, care cred în câștigul cinstit – și, desigur, a medicului Sasu, creaturile ce bântuie prin carte alcătuiesc o adevărată junglă. Pe lângă peștii cei mari și mici, păianjen și fluturele *cap de mort*, apar felinele, cucuveaua, șoimul – un adevărat roman cu prădători.

„Eu sunt o felineă...”, se mândrește Magdalena, detașându-se de animalele „ierbivore ce trăiesc în turmă...” (*Remora*, p. 31) Scafa își vede proaspăta soție ca pe „un animal frumos, nimerit într-o haită de feline bătrâne” (p. 52). Magdalena, femela alfa a haitei, o ispitește pe Claudia într-un monolog în care ea și Scafa, demiurgii îngemănați, traduc complementaritatea noapte-zi prin alăturarea dintre două păsări răpitoare: „Eu sunt cucuveaua din turnul bisericii. Ziua dorm. Noaptea strig după duhurile celor morți și văd prin beznă ca sub lumina soarelui. [...] Ziua e șoimul, Scafa, bătrânul șoim care face același lucru ca și mine... seara schimbăm cartul și dimineața din nou. Tot timpul deasupra lumii veghează un ochi. Dar nu ochiul lui Dumnezeu! [...] Acum e ziuă. Acum eu dorm, dar fac o pauză să-ți propun, ca șoimană, ce trebuie să devii, un târg în folosul tău” (p. 210). Cucuveaua semnifică ideea de moarte sau de sacrificiu la civilizația preincașă Chimu iar la azteci îl reprezintă, asemeni păianjenului, pe zeul Infernului. Ca pasăre a zeiței Athena este adversara vulturului, opoziție descifrabilă prin bipolaritățile cunoaștere rațională-cunoaștere intuitivă și lumină lunară percepută prin reflectare-lumină solară percepută direct.²¹ În mitologia românească prevalează conotațiile depreciative ale păsărilor răpitoare de noapte, mesageri ai morții, animale de rău augur: cucuveaua anunță, de obicei, moartea iminentă.²² În lumea lipsită de o guvernare sub semnul celor zece porunci, unde

ochiul divin stă închis, privirea ținuitoare a păsărilor de pradă exercită un control dictatorial asupra supușilor. Magdalena proclamă statutul de egalitate dintre ea și Scafa: „Am ajuns ca niște frați buni, adică dintre aceia care nu împart totul după sângele lor comun, ci pe din două...” (*Remora*, p. 262) Fostul soț, însă, conștient de orgoliul și tendințele manipulative ale aristocratei, nu are defel încredere în declarațiile ei: „Toți suntem niște slugi de-ale tale.” (p. 263) În relațiile ambigue dintre cei doi parteneri-adversari se întrezărește continua înfruntare între cucuvea și șoim, nocturn și diurn²³.

Șoimul este, de asemenea, un animal ambivalent: pozitiv în majoritatea mitologiilor, negativ în tradiția românească. La egipteni șoimul simbolizează principiul ceresc sau solar, ca încarnare a lui Horus sau atribut al zeului Ra. În Renaștere sugerează cunoașterea ezoterică și speranța în lumina ce învinge tenebrele. Incașii din Peru au imaginat un frate spiritual sau un înger păzitor cu forma fizică a unui șoim.²⁴ În spațiul românesc, pasărea răpitoare conotează principiul masculin, eroismul, dar și rapacitatea și îngâmfarea. În sistemul păsărilor ocupă un loc similar cu acela al lupului în sistemul viețuitoarelor pământului: vânătorul feroce, abil, ce răspândește spaima printre vietățile neajutate. Dacă lupul, domesticit, s-a transformat în cel mai bun prieten al omului, șoimul, auxiliar al vânătorilor în Evul Mediu, acționează ca aliat temporar al omului. Dresat însă nu domesticit, șoimul nu se

supune din credință, ci pentru că este obligat să asculte.²⁵ Scafa cumulează attribute caracteristice ale șoimului: prin învestitura Magdalenei, un *frate bun*, adică dublu spiritual, comuniune ce se realizează printr-o mentalitate negativă identică; nedomesticit, mereu alert la manevrele bătrânei de a-l dirija și dornic de a-și impune voința; prădător temut de preotul Inochentie și de alți nefericiți, pe care i-a urmărit, i-a capturat și i-a trimis la închisoare. Îndemnând-o pe Claudia să devină *șoimană*, Magdalena are în vedere perechea șoimului, o vietate puternică și netemătoare, egală cu ea și cu Scafa. Polisemia termenului revelează natura adevărată a tinerei: una dintre ielele din mitologie, o creatură ce hălăduiește între tărâmurii și aduce nenoroc.

Microcosmosul din *Remora* preia, la scară redusă, trăsăturile definitorii ale macrocosmosului: „E un joc uriaș, pe alocuri fascinant, în acest roman: un joc în care istoria, în derularea-i nepăsătoare și cinică, se suprapune cu planurile unui personaj care construiește în jurul său o vastă iluzie, cu pretenții de replică istorică. [...] Paul Eugen Banciu rescrie, în mic, modelul lumii mari.”²⁶ Mereu lucid, Scafa sesizează dependența sa de adevărații potentăți: „jocurile nu le fac eu, nu le facem noi, nu le fac cei pe care-i vezi, ci alții, din altă parte. Ruleta nu mai e a mea, a țării, ci a lumii întregi, iar noi suntem praful de pe toabă în angrenajul ăsta...” (*Remora*, p. 294) Personajul care recreează, la scară redusă,

modelul societății românești postdecembriste este, desigur, Magdalena Florescu, demiurgul-păianjen. Dintre jocurile pe care le practică, replici perfecte la cele de la nivel înalt, cel mai înspăimântător îl constituie înălțarea în rang a unor oameni, urmată de coborârea lor iminentă: „trebuie eliminați întotdeauna cei ce știu prea multe și nu respectă jocul” (p. 338) – o replică demnă de un naș din mafie.

„O adevărată tipologie a diverselor jocuri se cere urmărită de-a lungul romanului, cu atât mai mult cu cât ea se aplică experimental unui eșantion restrâns de mostre reprezentative”, observa Cristina Chevereșan.²⁷ Marea păpușereasă apare ca o împătimită a jocurilor de noroc, pe care le transpune, metaforic, în realitate. Dinu ascultă, de pe locul șoferului, conversația dintre Magdalena și Scafa, mai potrivită unui cadru confidențial: „Se întreba ce vor fi trâncănit atunci când nu era și un al treilea de față, cum vor fi jucat cărțile soartei celorlalți ca pe ale unor păpuși din lemn.” (*Remora*, p. 263) Simion își manifestă, deschis, nemulțumirea de a fi o simplă marionetă: „Sunt din nou jucat de tine la potou, ca și ceilalți.” (p. 312) Dar, mai presus de poker sau de cursele de cai, Magdalena adoră ruleta: „Sunt un alt soi. Dau, ajut, risc, ca la ruleta vieții... Pun pe roșu, impar, iar dacă iasă, îmi dublez suma. Dacă nu, sunt cu inima împăcată pentru că mi-am plătit bucuria jocului, adică învârtitul bilei în roata ruletei, timp de câteva secunde... La urma

urmei, numai săracii riscă pentru a câștiga... Eu risc pentru plăcerea riscului.” (p. 196) Orgoliul ce o definește se recunoaște, încă o dată, când îl ironizează pe Scafa pentru nevoia lui de siguranță: „Pe jucătorii de ruletă nu-i pot înțelege decât jucătorii de ruletă, ori tu toată viața n-ai făcut decât să păzești masa... Riscă și tu!” (p. 236) După moartea lui Scafa agenția de turism rămâne fără patron și Magdalena hotărăște adoptarea lui Ileon, noul amant al Alexandrei, în rândurile *slugilor*. Încredințarea unui post important unui necunoscut reprezintă un gest normal pentru o jucătoare de ruletă și sugerează că grupul-microcosmos va continua chiar după încheierea romanului. Poate chiar la infinit, căci demiurgii sunt nemuritori.

Romanul își apără, totuși, sensurile ultime, a căror decodificare se dovedește dificilă; exegeza lansează întrebări ce permit răspunsuri contradictorii: „Să reprezinte Dinu și Claudia gestul peștelui-ventuză de a se agăța de un context profitabil, sau Magdalena însăși este peștele-ventuză ce se agață de viața personajelor din jurul său, vampirizându-i, amânându-și, trăgându-și propria dispariție?”²⁸; „Magdalena [...] prevede conflictele, inerente, de altfel, la nivelul cuplurilor proiectate de ea însăși sau urmărește, cu o curiozitate maladivă, cronica «unor dezastre anunțate»?”²⁹ Ambiguitatea rămâne o constantă mărturisită din programul estetic al prozatorului.

10. DESPRE FERICIRE

Romanul *Marii fericiți (Prorocul)* a fost receptat de exegeză ca o carte a înfruntării contrariilor: „Contrastul flagrant și ireductibil dintre *marii fericiți*, hedoniști, egolatri și deliranți, posedați de demonii materiei și istoriei, și o tipologie a valorilor perene, ale iubirii aproapelui, fie și prin retragerea din imanență în cugetare suprafirească, religioasă și artistică, este cheia de lectură a romanului.”¹; „În centrul narațiunii se află tensiunea dintre un tată contemplativ și un fiu hiperactiv, dar și dintre lumile gravitând în jurul lor.”² Cuplul antagonic de personaje³, simbolic pentru mentalitățile care-i definesc, așază în antiteză pe Mihai, cadru universitar la Filosofie și pe fiul său Dumitru (numit „Demeter” de mamă și de rudele din partea ei), absolvent al Facultății de Istorie, devenit jurnalist.

În Mihai trăiesc întâmplările și poveștile strămoșilor, destinul unei familii mixte, în tradiția fostului Imperiu; l-au afectat vremurile în care dosarul era elementul ce fixa traseul unui om; a păținit și s-a întors schimbat după cele nouă popasuri la granița cu Tărâmul Celălalt: „Era încrâncenare în dorința de-a supraviețui, dar și o banalizare care-l făcea

să înțeleagă altfel lumea, să se bucure când e în mijlocul oamenilor, să nu le ceară nimic decât să fie cu el. Să se simtă el obligat să le mulțumească că sunt cu el și să le dea totul. Bucuria de a trăi îl făcea să fie blând, înțelegător și generos. Îl durea cum nimeni nu înțelegea de ce nu putea fi rapace și profitor.” (*Marii fericiți (Prorocul)*, București, Editura Du Style, Colecția *Romanul românesc contemporan*, 2000, p. 72). La început „un animal hăituit” (p. 136), „singur și izolat” (p. 137), „prea bun și neadaptat” (p. 57), eroul își va găsi echilibrul într-o existență ce gravitează în jurul moralei și spiritului.

„Mihai, pe bunătate nu se poate ridica o cetate de oameni!”, îl muștră un călugăr ca o voce venită de Dincolo. „Așa cum Îl văd ei pe Dumnezeu, este tot un om de-al lor, rău, care a făcut lumea cât să nu fie singur în Univers. Tu ai simțit singurătatea aceea a lui Dumnezeu.” (p. 59) A simțit-o chiar dacă se afla în mijlocul familiei. Într-o ultimă discuție cu mama ce trage să moară și care niciodată nu i-a oferit adevărată afecțiune, Mihai se descrie ca „fiul rătăcit, deși n-am stat decât în același loc”: „am luptat fără vreun ajutor și am reușit să-i am pe toți împotriva. N-am cerut nimănui nimic, iar când a fost să nu mai rezist, un demon sau un înger mi-a oprit viața, m-a dus până la marginea gropii, mi-a arătat-o, m-a întors înapoi, apoi m-a făcut să mă bucur de ce am. De zilele și familia mea, care nu e decât o iluzie țesută din sentimentele mele” (p. 249).

Identificându-se cu Baruch, cel care a crezut și a însemnat pe pergament profețiile prorocului Ieremia, Mihai devine el însuși proroc – subtitlul romanului îi indică explicit investitura.⁴ Chiar Dumitru, care nu-și iubește și nu-și apreciază tatăl, sesizează sfințenia intrinsecă a figurii acestuia, imaginându-l „ca pe un Crist viu răstignit pe un mușuroi imens cu furnici negre și roșii, mari, de munte” (*Marii fericiți*, p. 333). Pentru Erika, fosta soacră, Mihai se contopește în amintire cu tatăl său, Pavel, rezultând o chintesență a sfințeniei: „Un fel de personaj dublu, nici fiu, nici tată, al cărui duh era bun, iertător, înțelegător.” (p. 219)

Geo Vasile sublinia profilul contrastant al celor două personaje, notând valențele soteriologice ale pătimirilor lui Mihai: „Experiențele extreme de suferință fizică vor fi mereu controlate și convertite în experiențe spirituale și de clarviziune, de cunoaștere de sine și a limitelor de eliberare de sine prin celălalt, de iertare, înțelegere și iubire a protagoniștilor *celuilalt roman*, al *marilor fericiți* în frunte cu fiul său Dumitru, june jurnalist de tranziție, pragmatic, mercenar perfect, aproape alcoolic, mascul performant, rob al dorinței de ieșire din anonimatul provinciei...”⁵ Tot la opoziția dintre cei doi face aluzie și Dorin Murariu când se referă la limitările ce le-au fost hărăzite: „Dumitru [...] se află și el într-un cerc constrângător, dar în alt orizont. Dacă tatăl era asediat de boli, fiul cade în ispita orașului tentacular, care însă își poate sufoca oricând adulatorii.”⁶

Dumitru se autocaracterizează fără iluzii: „un exemplar cras de mediocritate” (*Marii fericiți*, p. 145). Incapabil de afecțiune, pentru părinți simte doar indiferență, iar soția și copiii constituie pentru el „capcana unui joc căruia nu-i văd capătul” (p. 50). Practică jurnalismul într-un mod fără scrupule, intuind că din meseria profitabilă în vremuri de catastrofă sau prefacere se pot câștiga bani și poziție socială: „Dobândise abilitatea gazetarului profesionist, care scrie ce se cere și gândește cum vrea el, fapt ce se transformă cu timpul în mercenariat curat, când ziaristul este într-o continuă stare de transă pozitivă sau negativă după cum i se cere și e el însuși numai la beție, la mahmureală sau în spital.” (p. 104)

Timișorean și trăitor în Timișoara, manifestă aversiune pentru locuitorii altor regiuni din țară, atitudine etalată intenționat, pentru a trezi simpatie la cei ce-i împărtășesc opiniile. Nu ezită, totuși, să se mute la București, urmărind să avanseze în profesie dar, mai ales, să se elibereze de familie: „Monica, eu sunt ca melcul.”, mărturisește într-un moment de sinceritate. „Unde mi-e trupul, acolo mi-e casa.” (p. 39) Dumitru locuiește în propriul trup, în timp ce la Mihai este vorba de o locuire în spirit. Printre semnificațiile melcului se numără și sexualitatea, respectiv mișcarea în cadrul permanenței.⁷ Dumitru a păstrat din studiile de istorie doar principiul ciclicității, pe care a altoit ideea persistenței metehnelor umane, ce pot fi utilizate pentru folosul propriu.

Apelativul ales de Monica pentru iubitul de ocazie reprezintă mai mult decât un nume de alint, trimite la un calificativ generic de care femeia, bucureșteancă, nu e probabil conștientă: „Eroul cel rău se numește intenționat Dumitru, adică Mitică, pentru ca asimilarea lui de către Bucureștiul tentacular să fie deplină. [...] Arborele genealogic al aceluiași Dumitru se ramifică pe sute de ani, având rădăcini în toate țările vecine. Această istorie personală, demnă de un Buendia, stă înscrisă pe o străveche psaltire primită de la o bunică. Dumitru o vinde pe valută unor străini...”⁸

Transformarea psaltirii – obiect de cult și purtător al trecutului familiei – în mărci indică respingerea oricărei moșteniri spirituale de către personajul trăitor în prezentul violent și rapace și, deopotrivă, convingerea că totul trebuie să aibă o valoare pecuniară. La polul opus, Mihai valorifică trecutul, de care se simte legat, la fel cum percepe comunicarea nevăzută dintre lumile unificate prin spirit. „Omul religios trăiește [...] în două feluri de timp, dintre care cel mai important, Timpul sacru, se prezintă sub aspectul paradoxal al unui timp circular, reversibil și recuperabil, un fel de etern prezent mitic, în care te reintegrezi periodic prin intermediul riturilor. Acest comportament privitor la timp este suficient pentru a distinge omul religios de omul nereligios: primul refuză să trăiască doar în ceea ce, în termeni moderni, se numește «prezent istoric»; el se străduiește să regăsească un timp

sacru care, în anumite privințe, poate fi omologat cu «Eternitatea».”⁹ Aflați pe poziții contrare în ceea ce privește morala, dar mai ales viziunea despre istorie, Mihai și Dumitru ilustrează dicotomia sacru-profăn, înfățișată de Mircea Eliade. Pe lângă valorificarea timpului, spațiul dobândește valențe opuse pentru tată și fiu: „Există [...] un spațiu sacru, prin urmare «puternic», semnificativ, și există alte spații, neconsacrate, prin urmare, lipsite de structură, de consistență, într-un cuvânt, amorfe. [...] Dimpotrivă, experiența profană menține omogenitatea și, prin urmare, relativitatea spațiului. Orice orientare *adevărată* dispare, pentru că «punctul fix» nu se mai bucură de un statut ontologic unic: el apare și dispare în funcție de necesitățile cotidiene. La drept vorbind, nu mai există o «lume», ci doar fragmente ale unui univers sfărâmat, masă amorfă a unei infinități de «locuri», mai mult sau mai puțin neutre, prin care omul se mișcă, mânat de obligațiile oricărei existențe integrate într-o societate industrială.”¹⁰ Schimbându-și domiciliul cu ușurință, neinteresat de o casă, după cum nu-și dorește un cămin, Dumitru se deplasează între locuri profane, potrivite scopurilor sale.

Retrăgându-se în casa de la munte asemeni unui sfânt ce a întors spatele lumii, Mihai își delimitează propriul teritoriu sacru, binecuvântat de rugăciune, iubire, meditație și scris. Acțiunile lui dobândesc o valoare similară îndeplinirii unui ritual cosmogonic. „Ca și cetatea sau sanctuarul, casa

este sanctificată [...] printr-un simbolism sau un ritual cosmogonic. Din acest motiv, a te instala undeva, a construi un sat sau doar o casă reprezintă o hotărâre gravă, deoarece angajează însăși existența omului: este vorba, de fapt, de a crea propria «lume» și a asuma responsabilitatea de a o menține și a o reînnoi.”¹¹ Deoarece, în pofida desacralizării lumii, persistă, în general, rudimente ale comportamentului religios¹², statutul sacru al casei pare că a fost păstrat în sistemul de valori al familiei prin alianță a lui Dumitru. Soția Melania și soacra Elisabeta, strămutate dintr-un sat bănățean în Timișoara, găsesc un anumit echilibru în casa ascunsă printre blocuri ca o oază de pace și arhaicitate. Copiii și casa îi conferă Melaniei compensațiile necesare pentru a contracara tristețea cauzată de absența – fizică și simbolică – a soțului.

Paradisul personal pe care l-a descoperit Mihai constituie mai mult decât un loc de odihnă după supliciul trăit în spitale. Improbabila revenire la viață după nouă – număr magic! – oscilații între Tărâmurii poartă însemnele unei renașteri: „«Mamă!» O naștere grea, de opt ore, din care aproape șase, o cezariană. O naștere a unui făt, care din inconștiența lui, în loc să țipe și să respire sufocat aerul care-i va fi noul lichid amniotic, până la moarte, strigă «mamă», articulat, clar, silabisit. Și verdictul petei albe cu glas de bas-bariton: «Va trăi!» Apoi o sfârșeală fierbinte și din nou noaptea biologică. [...] Adam va fi spus oare: «Doamne!» Ar fi însemnat să fi trecut

deja pe la pomul cunoașterii, înainte să o aibă pe Eva, pe cea care l-a dus spre pomul cunoașterii. Adam nu s-a născut, în primul rând, deci începutul lui a arătat în cu totul alte culori decât mazăga brun-roșcat-neagră. Adam a venit dinspre alb, la fel de inconștient și mut. Ar fi trebuit să poată spune «Doamne!», pentru că Adam n-a fost făcut ca și copil, ci ca un om matur. [...] «Apă!», gemenă Mihai uscat, cu buzele crăpate, scorjite de uscăciune. Cu pielea brațelor și a degetelor fără pic de rouă. Robinetul continua să curgă la trei metri de el. «Apa e moarte!», îi revenise în minte vorba doctorului. E moarte pentru foc, își spuse Mihai. Sunt în foc. Direct în foc. Mă sting. Ca o caia de potcoavă. Dacă mi se dă apă mor. Mă sting. Cuptorul pe care sunt trebuie să ardă, să mă călească prin arsură, să mă purifice, să mă usuce înainte de a primi un strop de rouă. [...] Se simțea josnic, ca orice animal capabil să ucidă pentru a nu fi ucis. Josnic și aruncat înapoi, în spațiul de mijloc al apei și focului, al Iadului cu limitele lui vizibile pentru orice om ajuns în acel prag, cu dicotomiile lui, care pentru celălalt, seninul, dispăruseră, se rupseseră în două, între pământ și aer.” (*Marii fericiți*, pp. 154-165) Suferința aduce după sine transfigurarea, protagonistul se naște într-o existență superioară, curățată de impuritățile umanului: „Călătoria lui Mihai în inefabilul suferinței, credinței și revelației prin destăinuire [...] îl apropie de starea de grație a aleșilor dumnezeirii. Patimile și stările crepusculare străbătute îi vor fi premiate de

conștiința ființei excepționale, menite să se salveze atât de blestemul *tribului*, cât și de cel al istoriei.”¹³

Mitul eternei reîntoarceri presupune calități apotropaice. Mircea Eliade arăta că „recitarea rituală a mitului cosmogonic joacă un rol important în vindecări, când se urmărește *regenerarea* ființei umane”: „Timpul este «creat», regenerat, «începe din nou». Astfel, mitul cosmogonic servește drept model exemplar oricărei «creații» sau «construcții» și este folosit chiar ca mijloc ritual de vindecare. Redevenind, simbolic, contemporan Creației, te reintegrezi în plenitudinea primordială. Bolnavul se vindecă deoarece își începe viața cu o rezervă intactă de energie.”¹⁴

Mihai a trecut Styxul către regatul lui Hades, de unde s-a întors viu, reeditând traseul exemplar al eroilor mitologiei grecești (Herakles, Odysseus, Orpheus) și al eroului solar în general: „Un mare număr de mitologii eroice sunt de structură solară. Eroul este asimilat Soarelui; ca și acesta, eroul luptă împotriva tenebrelor, coboară în ținutul Morții și iese de acolo victorios. Aici, tenebrele nu mai sunt, ca în mitologiile lunare, unul din modurile de a fi ale divinității, ci simbolizează tot ce Zeul *nu este*, deci adversarul prin excelență. Tenebrele nu mai sunt valorizate ca o fază necesară a Vieții cosmice; din perspectiva religiei solare, tenebrele se opun Vieții, formelor și înțelegerii.”¹⁵

Câștigarea unor calități supraumane este evidentă pe domeniul paradisiac al lui Mihai. Mare iubitor al munților – muntele însuși semnifică elevația

spirituală, protagonistul îi contemplă zburând deasupra lor. „În majoritatea religiilor arhaice, «zborul» înseamnă accesul la un mod de a fi supraomenesc (Zeu, magician, «spirit»), în ultimă analiză, libertatea de-a te mișca în voie, deci dobândirea condiției «spiritului». Pentru gândirea indiană, arhatul care «sparge acoperișul casei» și zboară prin aer ilustrează faptul că a transcendat Cosmosul și a intrat într-un mod de a fi paradoxal, de necuprins cu mintea, acela al libertății absolute [...]. Pe plan mitologic, gestul exemplar al transcenderii lumii este ilustrat de Buddha, care declară că a «spart» Oul cosmic, «cochilia ignoranței», și a obținut «preafericita, universală demnitate a lui Buddha».”¹⁶

Purtător de aripi invizibile pentru profani, Mihai pare acum o întrupare a arhanghelului omonim. El nu va ucide însă dragonul, pentru că manifestarea htoniană ar putea fi însuși fiul său. Chiar Monica, ființa depărtată de tot ce este sacru, l-a văzut pe Dumitru ca pe un purtător al semnelor diabolice: „te bălăcești în mere putrede, ca și fiul lui Satan.” (*Marii fericite*, p. 31)

Arhanghelul Mihail, conducătorul oștirilor cerești, cel ce cântărește sufletele morților și duce la îndeplinire pedepsele lui Dumnezeu, luptător împotriva rebelului Lucifer și călăuzitor al oamenilor, se suprapune peste profilul spiritual al părintelui Iosif, bunicul Melaniei și tatăl Elisabetei. „Iosif și-a știut menirea și a murit cu sabia Arhanghelului Mihail în mână, sub ochii arhanghelului din biserică, slujindu-l

până la capăt.”, istorisește Elisabeta. „El și-a văzut soarta. Și a știut că va muri tânăr, și de aceea ni se întoarce-n vis și-n preajmă, mamei Ivanda și mie, să ne învețe cum să vă păzim și cum să ne ferim și să ne dezlegăm de legăturile Satanei...” (p. 123) Dacă Arhanghelul Mihail a fost considerat o manifestare a Logosului, predicile părintelui au încercat să aducă sfințenia asupra enoriașilor, dar și morala pierdută în timpul guvernării profanului. Elisabeta, care și-a prețuit tatăl și a preluat din harul său, imaginea o luptă între Prințul Luminii și Prințul Întunericului prin intermediul lui Iosif și Dumitru. Poate că vocea îngerului păzitor i-a șoptit despre maleficul ascuns în ginerele ei: „umblă pe căile rele, umblă să-l afle pe cel negru, să i se facă slugă, să-l umple cu nimicnicia unei bogății din vis, aici, pe pământ [...]... [...] Dumitru are semnul diavolului, am știut de la început [...]” (pp. 188-189)

„În timp ce Mihai [...] se livrează virtuților sale paranormale (cronovoiaje, hiperestezie, transă, revelații, levitații, derealizare), fiul său Dumitru se dedă unor incredibile partide de sex, pradă unui *triunghi isoscel cu două vârfuli feminine* [...]. În timp ce Mihai, prin halucinații sub narcoză, îl visează pe prințul Mășkin și pe Iisus în lumina taborică, procurându-și șansa unică de a-și controla martirajul și purgatoriul, fiul său, marionetă a urii (ca resort al supraviețuirii) se lasă sodomizat de promiscua, dar calculata râvnă sexuală a celor două *vârfuli*: un animal de montă, adus pe banii lor la munte pentru a le însămânța.”¹⁷

Aflat în Gara de Nord, dar dorind să-și amâne întoarcerea acasă, Dumitru îi telefonează Monicăi, iubita de la București, care îl duce la ea acasă și apoi la Bușteni. Îi însoțește Viki, alături de care bărbatul trăise, în tinerețe, o aventură ce ar fi continuat poate, cu intermitențe, dacă Monica, geloasă, n-ar fi intervenit. De data aceasta însă nu e loc de gelozie în triunghiul în care viața imită (pseudo)arta: „Filmele abundă în asemenea triunghiuri isoscele cu două vârfuri feminine. E probabil o realitate din care gust și eu, iată, acum, pentru câtva timp...” (*Marii fericiți*, p. 45). Deși Viki, mai naivă și afectuoasă decât Monica, îl aseamănă cu Zeus, singurul capabil să zămislească în aceeași zi cu două zeițe, Dumitru alungă cu greu comparația deloc flatantă cu un „taur comunal”, preferând „să joace rolul celui ales [...] iar el să fie semănătorul... zburătorul, cel ce aduce copiii în nopțile de Sânziene fecioarelor despletite, care fug dezgolate prin codri.” (p. 52) Imaginația consolatoare a lui Dumitru creionează un tablou ce trimite la un ritual orgiastic: „Monica și Viki, asemeni unor vrăjitoare din basme, îl atrag într-un joc erotic triunghiular, în urma căruia femeile plănuiau să rămână însărcinate. «Bucură-te, bărbate, bucură-te, căci tu ești bărbatul nostru», îi spun ele în aceeași manieră fantastă.”¹⁸

Dorin Murariu semnală drept trăsătură definitorie a romanelor lui Paul Eugen Banciu apartenența la baroc: „O emblemă a acestui stil, utopic ca oricare altul, e tensiunea continuă. Toate cărțile lui Paul

Eugen Banciu au ca principiu fundamental al viziunii românești tensiunea iscată de încercarea de a căuta, dincolo de faptul brut, planul subtextual, reflexiv. Consecința imediată este alternanța permanentă dintre curgerea narativă și reflecție, dintre imagine și comentariul său [...].”¹⁹ În *Marii fericiți* conexiunea cu barocul se poate realiza și pe alte coordonate, prin prezența unor personaje feminine ce ilustrează una dintre cele douăsprezece caractere emblematice ale volumului *Omul baroc*, coordonat de Rosario Villari (Omul de stat, Soldatul, Financiarul, Secretarul, Rebelul, Predicatorul, Misionarul, Călugărița, Vrajitoarea, Omul de știință, Artistul, Burghezul). În romanul lui Paul Eugen Banciu este vorba de Vrajitoare, întrezărită în două ipostaze diferite.

Brian P. Levack, autorul capitolului dedicat acestui motiv de panică în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, afirmă că vrăjitoarea inspira teamă prin puterea de a practica magia neagră (*maleficium*), prin statutul de aliată / servitoare a diavolului și prin distructivitatea morală, manifestată în cadrul sabatului, ce a fixat-o ca simbol al sexualității.²⁰ „O parte din acea definiție a feminității era de natură morală. Femeilor li se cerea să fie virtuose și caste. Dimpotrivă, femeile acuzate de vrăjitorie aveau faima de a practica diferitele forme de deviere morală. Acest fapt nu ar trebui să surprindă: vrăjitoarele reprezentau chintesența fapturii diabolice. [...] Vina lor, ca și cea mai mare parte a delictelor comise de femei înregistrate în epocă, era mai ales

de natură sexuală. Insistența asupra comportamentului sexual este de înțeles, dacă se ține seama de importanța imaginarului erotic în descrierile perioadei sabatului.”²¹ Adevărate purtătoare ale dezagregării morale se dovedesc Monica și Viki prin comportamentul lor de la Bușteni. În plus, ele acționează ca parte activă – fapt remarcat și de Geo Vasile – pentru a face să funcționeze magia, în timp ce bărbatul rămâne o simplă unealtă. Planul lor este să creeze viață din nimic – căci nimic nu îi leagă pe unul de celălalt, nici iubire, nici comuniune sufletească, prietenie sau țeluri împărtășite. Pe de altă parte, ce poate fi mai nimerit pentru două vrăjitoare decât să-și dorească odrasla Diavolului?

„Vrăjitoarea a devenit simbolul haosului și dezordinii. Desigur, ca femeie ea era asociată instinctiv cu natura, iar ca vrăjitoare – mai ales cu aspectul distructiv, haotic al naturii, care era considerat a fi cauza epidemiilor, foametei și altor nenorociri.”²² Aducătoare de nenorociri și blestem, Ilona, fosta soție a lui Mihai și mama lui Dumitru, se încadrează în portretul vrăjitoare diabolice. Cu intuiția ființei superioare, ce percepe meandrele și umbrele sufletelor, Mihai îi creionează perfect portretul: „Mi-e teamă de Ilona. E purtătoarea unei forțe negative cu care voi intra în conflict sau care îmi va aduce pieirea. Ilona nu e om.” (*Marii fericiți*, p. 180)

„Fire expansivă, adesea fără scrupule și cu înclinații nimfomane, a făcut mereu ce simțea venind din adâncurile sale, fără să-i pese de părerile

celorlalți.”²³ Părăsindu-l pe Mihai, a plecat în Germania, unde își va întâlni al doilea soț, Horst, foarte asemănător cu primul: serios, principial, cu o sănătate șubredă. Femeia ce și-a construit viața prin bărbații îngăduitori din preajmă vorbește cu dispreț despre „raiul bolnav al lui Horst, al lui Mihai” (*Marii fericiți*, p. 244). Vizitele frecvente la rudele rămase în țară îi sunt necesare Ilonei ca să-și arate reușitele însă ajustează realitatea pentru a prezenta o imagine favorabilă: „Era dintre oamenii care nu se simt culpabili și nu pot fi făcuți vinovați, chiar dacă greșeala lor este evidentă și are efecte nefaste asupra unuia sau mai multora. Uneori ajungea să-și prezinte eșecurile ca pe niște victorii răsunătoare.” (p. 169) Totuși, Erika, mama Ilonei, își dă seama de amoralitatea fiicei: „Viața-i făcută pentru oameni, nu pentru fiare ca tine.” (p. 271)

Când personajul feminin se încruntă, sprâncenele i se arcuiesc „ca și aripile unei acvile” (p. 243), pasăre răpitoare²⁴ prin excelență. Din simbolistica vulturului, Ilona preia doar aspectele întunecate, ce vorbesc despre exaltarea propriei ființe și voința de putere neînduplecată și mistuitoare. Ea amintește de vulturul brun-femelă al indienilor pawnee, asociat lunii și nordului, rapace și înfiorătoare.²⁵ Frumusețea și tinerețea aparentă constituind principalele-i arme, Ilona seamănă cu vulturul din credințele populare românești, care își conservă tinerețea prin băile purificatoare de la fântâna lui Iordan, o dată la treizeci de ani.²⁶

Se pare că monstruozitatea din sufletul Ilonei s-a dat la iveală în făptura Helgăi, copila autistă, născută din căsătoria cu Horst, ce alternează o existență vegetativă cu izbucniri neașteptate de cruzime: „Helga este unul din semnele nevăzute ale romanului. Bolnavă de autism, fetița trăiește tragic într-o eternă contemplație și gesturi de o violență șocantă. Prin ea, cele două genotipuri antagonice se reunesc oximoronic, pervers, dincolo de nefericita lor întâlnire.”²⁷ Îndurerată de asemenea urmași, Erika îi explică soțului: „Ilona ne poate omorî dacă are nevoie de ceva al nostru, pe care nu vrem să-l dăm. Ilona este un alt om, nu mai e nici fiica noastră, nici sora Martei. Ilona a făcut un monstru și monstrul ăla trebuie să semene pe cineva... dacă Demeter ar fi fost născut numai de ea și nu de Mihai, ar fi fost un monstru, un animal. Are în sânge asta de la Ilona. Mihai i-a oprit toate pornirile pe care i le dicta sângele lui neașezat.” (p. 275) Într-adevăr, Dumitru a moștenit, ca într-un blestem, caracterul mamei: el e antagonistul din basme, fiul vrăjitoarei. „Duhul negru al lui și al maică-sii ne-a tulburat casa.”, afirmă Elisabeta. „Duhurile lor de oameni neașezați.” (p. 194)

Și totuși, există în roman și o vrăjitoare bună, care practică magia albă: văduva părintelui Iosif: „Ivanda știe rugăciuni de-ale lui tata Iosif, le amestecă cu ce mai știe ea și dezleagă oameni, și pe tine te-a dezlegat când ai rămas gravidă prima oară, că era blestem de femeie care avea ceva cu mine.”, îi povestește Elisabeta Melaniei. „Ivanda

te-a dezlegat de păcat și a citit din cărțile tatei rugăciuni să lege pe păcătos [...] să te ia de nevastă. Când am văzut ce putere are, am mai rugat-o să se roage să nu iasă copilul cu copite, cu păr pe el, sau cu buză de iepure și iată-te mama a trei copii întregi...” (p. 122) Poate că, fără harul Ivandei, copiii lui Dumitru ar fi fost asemenea Helgăi.

„Suntem niște mari fericiți.” (p. 44), declara Viki în timpul escapadei de la Bușteni. Iar exegeza a asociat sintagma celor ancorați în profan sau malefic. Finalul însă îl aduce în prim-plan pe Mihai, care intonează un imn al victoriei: „Mi-a dispărut teama care ține de percepția imediatului de mâine reflectată în oglinda lui azi. Mi-am îndepărtat teama de singurătate. N-am învins-o pentru că a învinge înseamnă a vrea să supui pe cineva. Or, singurătatea nu poate fi supusă unui gând pentru că s-ar reifica. [...] Sunt încă viu și când văd că mă apropii de capătul unei munci, intru într-o panică a desăvârșirii. Aș vrea să scurtez totul, să ajung la capăt. Am simțit, am trăit moartea, am trăit zborul, am trăit oglindirea viitorului în roua cerului de deasupra mea și am văzut ce va fi. Am văzut locul celor din primul cerc de lângă mine, al celui de-al doilea, al celui de-al treilea și al patrulea. Apoi n-am mai fost la mijloc și nu mai există un reper căruia să-i spun «lângă mine» și m-am umplut cu golul unei fericiri, care m-a topit în ea [...]...” (pp. 345-350)

Adevăratul Mare Fericit din roman se vedește a fi multîncercatul protagonist.

11. SOMONUL DIN BOLUL DE STICLĂ

Scrie Paul Eugen Banciu în eseul *Orașul imaginar*: „Fiecare om, și cu atât mai mult un scriitor, un artist, duce cu sine un topos în care s-a născut, o suită de imagini care i s-au fixat pe retină în acei primi ani, când descoperea lumea unde a venit.” („Orizont”, nr. 4, 2006, p. 19) Iată că și *Somonul roșu* – al doisprezecelea roman al scriitorului – se deschide asupra a doi *topoi* esențiali: orașul și casa. Ștefan Itu, eroul romanului, peregrinează labirintic pe străzile Sibiului, orașul natal, deopotrivă spațiu al incertitudinii, înrudit cu tablourile lui Giorgio de Chirico. Casa copilăriei poate readuce în memorie frânturi din filmele neorealiste italiene, însă va juca rolul de centru și ferment al întâmplărilor. Eroul excepțional, chinuit de incertitudini și autoculpabilizare, a acumulat mai multe vieți, materializate prin diverse meserii în lumea artei și învieri neașteptate după maladii incurabile – patimile Sfântului Sebastian, la care face aluzie autorul, se pot completa cu motivul lui Lazăr. „În timp ce pentru Nandru limitarea este adevărul ce nu va fi aflat decât peste câteva generații, pentru protagonistul din

Somonul Roșu cercul este în sine însuși, acolo unde ar trebui să mai pâlpâie elanurile de demult ale unui om ce pornise cu voința de a cuceri lumea, dar care, treptat, s-a înstrăinat tot mai mult. Evident, simbolul somonului nu este ales întâmplător, metamorfoza uluitoare petrecându-se numai în locurile nașterii, în matca pe care Ștefan Itu o căuta pentru a scăpa de greutatele ce-l chinuiau.”¹

Cea de pe urmă viață își cere împlinirea în fosta lui casă, unde Ștefan caută o femeie și o găsește, cu adevărat, pe fiica acesteia. „*Somonul Roșu* e un roman în care se mișcă două lumi ce nu se pot întâlni decât în iubire, mai exact spus, întâlnirea lor e posibilă doar în și prin eros. Ștefan Itu este vlăstarul unei familii burgheze și el reînnoadă în plină degringoladă post-decembristă această tradiție. Apar în roman elemente ale *decorului casnic* tipic burghez: argintarul, vasele de Boemia, porțelanurile de Meissen. Cealaltă latură e o lume a femeii: cele patru femei din viața sa nu au prea mult în comun ca tipologie: le unește doar feminitatea și atracția față de același bărbat. [...] Ștefan iese în permanență în prim-plan grație lor. Fiecare cu tipul ei de feminitate *explicită* o altă latură a personajului.”²

Existența lui Ștefan – „biografia mitică a personajului”³ – se modulează pe tiparul parabolei somonului, ce pornește într-o periculoasă călătorie spre ocean și, odată ajuns la maturitate, face drumul înapoi, chemat de instinctul reproducerii, sinonim

cu împlinirea ciclului vieții: „Ultimii supraviețuitori reușesc să ajungă în tăurile de unde au pornit, ei vor fi părinții viitorilor puieți și se împerechează, apoi se retrag către malurile tăurilor, în apele tot mai mici, și-și depun icrele. Între timp culoarea lor din argintie devine roșie. Cu ultimele forțe, după împlinirea sorocului, se abat și mai mult spre mal și încep să se stingă pe rând” (*Somonul roșu*, Timișoara, Editura Hestia, 2004, p. 186). Predestinarea exacerbează dragostea de viață, erosul apare ca singură replică posibilă la Thanatos. „Atracția spre semnificația somonului argintiu, ca simbol, face în continuare, în literatura europeană, victime fericite [...]. Itinerariul, traseul acestei viețuitoare e paradigmatic. Evident, post-factum. El poate oricând figura, în sens alegoric, ca o emblemă a omului în drumul său spre moarte, dar și spre viață.”⁴

Opusul migrației îl constituie persistența bolului de sticlă, purtător al unei bogate simbolistici. Întoarcerea în copilărie are ceva din scufundarea în informul oniric, Ștefan se înfășoară într-un mediu intermediar protector, ce nu exclude însă semnificația lipsei de comunicare. Începutul incredibilei aventuri cu fiica Sandei îi situează pe cei doi parteneri în bolul de sticlă al intimității ocrotite de privirile și bârfele lumii. După divorț, Ștefan trăiește acut obsesia unei unități divizate: familia risipită ia forma unui bol de sticlă spart. „Starea de conservare a ființei e singurătatea” (*Somonul roșu*, p. 236) pare la un moment dat cheia romanului. Totuși, somonul

migrează, chiar dacă bolul fragil de sticlă se află permanent în pericolul de a se sparge.

Viața se orânduiește dicotomic între izolare și mari migrații: întoarcerea în copilărie a lui Ștefan sau plecarea peste ocean a Slaviței. Iubirea se trăiește scindat, între două vârste (adolescență și maturitatea la apus), femei de două vârste, trupesc și spiritual, real și imaginar. Ștefan rememorează povestea netrăită cu Sanda și se împlinește alături de Grațiela, răsărită ca o sosie a mamei sale, o păpușă Matrioșka. „Idealul feminin este dublu materializat în roman: Sanda (iubirea din trecut) și Grațiela, fiica ei (copia iubirii din trecut).”⁵ Motivele sunt reluate într-un conflict secundar: Wolfi își împarte viața cu Sanda, deschizându-și sufletul față de Slavița, ce dobândește însemnele femeii din vis și, deopotrivă, pe ale dublului. Comunicarea pe internet, în care vorbele iau aspectul impersonal al rândurilor înșirate pe monitor, fără trăiri întipărite pe figură sau inflexiuni ale glasului, permite oglindirea în celălalt până la identificare.

Aceeași fervoare a Celuilalt îl consumă pe Ștefan⁶: „fiecare dintre oameni trăiește mai multe vieți într-una singură, căutând mai disperat sau nu un dublu capabil să-l înțeleagă, iar dacă nu, singurătatea, care, trebuie să-ți spun, nu e cel mai fericit lucru din lume, dar e mai mult decât nimic. Adică decât moartea...” (*Somonul roșu*, p. 169)

Eroul se caută pe sine în ochii și replicile celorlalți, personaje diferite oferă fațetele ce

alcătuiesc un portret prismatic. Preotul, fost deținut politic, crede că Ștefan nu are păcate de mărturisit, în timp ce o cantonieră îl compară cu un arhanghel. Grațierea îl receptează ca sumă a contrariilor: tumultuos și static, visător, dar lăcaș al unui demon, vanitos, însă fără a se iubi prea mult. Pentru pragmatica Sanda, fostul coleg de liceu rămâne „un om singuratic și cu capul în nori”, „un om de pe altă planetă dintr-o familie foarte bună” (*Somonul roșu*, p. 210), copil nedorit, care s-a încrâncenat să vină pe lume. În contrast cu Pătrașcu, omul de acțiune, Ștefan se dovedește reflexivul prin excelență. Experiența sau întâmplarea îi scot în cale posibile întrupări ale dublului: artistul plastic devenit cabanier deoarece are nevoie de efectul terapeutic al muntelui, respectiv femeia suferindă de aceleași boli ca Ștefan, dar lipsită de șansa supraviețuirii.

Feminitatea se ivește sub multe chipuri în *Somonul roșu*. Inițial, Sanda și Grațierea se aseamănă prin agresivitate, independență, seducția pe care o emană. Treptat, siluetele lor se individualizează: Sanda este alcătuită din trup și calcule mercantile, în timp ce fiica ei se ridică în final la statutul unei „idealități pure” (*Somonul roșu*, p.271). Fata din Canada păstrează taine nepătrunse, chiar dacă își dezvelește interiorul către Wolfi. Numele ei, Slavița (*cea demnă de a fi slăvită*), trimite la o feminitate ideală, îndepărtată, ce permite credința în regăsirea androginului primordial. Magda, asistenta medicală care-l

adăpostește pe Ștefan după infarct, reprezintă femeia comună, „gazdă și nimic mai mult” (*Somonul roșu*, p. 96), capabilă de dăruire, dar dornică să controleze viața celor dragi – partener sau fiu. Fosta soție, superficială, avidă de viață și lux, poartă un nume ironic: Alina nu i-a adus alinare lui Ștefan, ci complexe. „Cele patru femei din viața lui Ștefan sunt patru fațete ale iubirii: Sanda este iubirea platonice, adolescentină; Alina este întruchiparea unei matrimonialități epidermice; Magda îl iubește pe Ștefan mai mult matern; Grațielea este împlinirea, dar o suspiciune persistă: nu cumva principalul atu al Grațielei este tinerețea? [...] Ea reușește să-l dinamizeze pe Ștefan, fiindcă a fost învățată să se simtă bine în orice situație, să-și ia partea ei de viață, să gândească pozitiv. Ceea ce îl învață și pe Ștefan, deci relația dintre cei doi se bazează pe mai mult decât debordanta tinerețe a Grațielei.”⁷

Ștefan a trăit cu Grațielea o viață în câteva zile, fără a-i împărtăși viețile sale anterioare. „Timpul sublimat de eros se dematerializează prin trăirea unei mari fericiri [...]. Erosul oferă aici poarta ieșirii din timp. Ștefan ltu apare astfel în postura unui Gavrilescu, care pășește pragul «la țigănci».”⁸ Totuși, finalul rescrie, în mod neașteptat, parabola, titlul dovedindu-se o antifrază perfectă, care ascunde, de fapt, deznodământul⁹: coborârea de pe Făgăraș nu va însemna o coborâre în moarte a somonului care și-a încheiat destinul. Androginul

se recompune când nimeni nu mai avea încredere în el: „rolul Grației e determinant în roman. Ea nu mai figurează doar emblematic într-un plan tropic, ci se umanizează, primește consistența cărnii și a senzualității feminine. Rolul ei în trama romanului e cel al aneantizării tragediei. Fiindcă romanul e în permanență la limitele tragediei.”¹⁰ Femeia-liman i-a „redeschis o ușă spre viață” și i-a „stârnit pofta de a trăi” (*Somonul roșu*, p. 314).

„Principiu al genezei, al fertilității, aceasta are rolul de a garanta și de a mărturisi un nou început (Grațiera devenea în mod surprinzător mamă). Personajul își împlinea astfel destinul dat de nume, «Itu» însemnând și «din grația lui Dumnezeu», rugăciune de mulțumire adresată cerului de părinții binecuvântați cu un copil.”¹¹ Somonul nu-și va schimba culoarea în roșu, ca semn al extincției sau, mai degrabă, protagonistul se îndepărtează de simbolul somonului, adoptând profilul consacrat al peștelui în iconografia popoarelor indo-europene: emblemă a fecundității și înțelepciunii¹². Ștefan va trăi să-și vadă copilul, stabilindu-se în casa copilăriei. Toposul se preschimbă astfel în cămin, iar din oraș dispar umbrele prelungi, străni ale lui Giorgio de Chirico.

„Argintiul dominant sugerează continuitatea vieții (și a împlinirii, în final) a lui Ștefan Itu. / Căci puii de somon sunt argintii, iar tâmpilele lui sunt tot argintii, trezindu-l și menținându-l într-o tinerețe și o putere perpetue.”¹³

12. MAGICIANUL FAUST

Dacă în *Somonul roșu* casa dispunea de puteri ocrotitoare, în *Luna neagră* pare să le fi pierdut: luna proiectează asupra-i prevestiri funeste. Punct fictiv pe cer, dar cu importanță capitală în astrologie, Luna Neagră poate sugera intangibilul, hiperluciditatea dureroasă, singurătatea, vidul absolut, elementul tenebros Tamas, karma ce trebuie ispășită.¹

Un roman ce pare să consfințească credința – sau obsesia – în prezența magicului printre noi... La granița dintre real și magic se situează și eroul (cu destin) excepțional al acestui roman, aparent o fabulă simplă, rescriere a mitului lui Faust, cu accent asupra cadrului social și asupra personajelor perechi. Sub semnul metamorfozei se află și protagonistul, doctorul Mihai Constant, care debutează sub chipul savantului faustic – doar una dintre numeroasele măști ce i se vor așeza și desprinde de pe obraz de-a lungul poveștii. „Dacă nu izbuteste să afle Absolutul pe care îl caută cu patimă, ființa pecetluită de Luna Neagră preferă să renunțe la lume, fie și cu prețul propriei sale distrugerii, sau a distrugerii altcuiva. Dar dacă știe să preschimbe

otrava în leac, Luna Neagră te poate duce către poarta îngustă care se deschide spre libertate, spre lumină...”²

Constantin Dram remarcă mottourile din Soren Kierkegaard, care trimit la „teme [...] ce se înscriu într-o serie deliberat antagonică: finit (suferință) / infinit, eternitate (triumful victoriei asupra suferinței)” și semnalează „dorința arhetipală de a asocia intervenția omului taumaturg cu obligația unui pact oarecare, fie el pe plan real sau metafizic, cu plecarea de la acea imagine a călugărului medieval care își vânduse sufletul diavolului, într-o formă de înțelegere ce prefigura halucinantul subiect din *Faust*”³.

Medicul miraculos, întrupare a binelui în luptă cu forțele întunecate ale bolii terminale, aflat „pe drumul apropierii de om, prin recurgerea la știința empirică, legată de cercetările alchimiștilor Evului Mediu și de medicina orientală”⁴ oferă „imaginea unui vraci modern, [...] care își face un punct de glorie din acele vindecări care să îl așeze într-un anume mental colectiv”⁵. Acest vindecător se revelează, deopotrivă, și ca adversar al lui Dumnezeu: „Mi-am luat femeie ca să am copii... Mi-a luat-o Dumnezeu... Cu el trebuie să mă lupt acum. Numai cu El. Dacă El a dat binele de-o parte și răul de alta, vreau să împărțim puterea între noi, pentru că dreptatea lui e unilaterală” (*Luna neagră*, Timișoara, Editura Anthropos, 2005, p. 13). Această tiradă cu nuanțe de legământ ar fi putut să aparțină

unuia dintre răzvrătiții byronieni, aflați în luptă cu un Demiurg tiranic.

Călătoria la Praga reprezintă o închinare-recunoaștere în fața umbrelor alchimiștilor, cărora Mihai li se alătură prin medicamentul pe care l-a creat, piatră filosofală menită să scandalizeze închistata lume medicală românească. Preparatul doctorului Constant necesită o dozare atentă, cunoscută doar de inițiați, asemenea scriiturii cabalistice dătătoare de moarte sau viață. Și, ca orice manipulant al forțelor oculte, eroul beneficiază de propriul său golem: țărancă din Peștișani, ce îl blestemă pe medic să aibă soarta ei. Lița Mărie nu se mulțumește cu cei zece ani de viață promiși și, la încheierea sorocului, vrea, cu încăpățănare, să trăiască, chiar dacă a văzut semnul prevestitor de moarte: luna filtrată prin lemnăria ferestrei arunca asupra patului o umbră în formă de cruce. „Luna Neagră este aspectul nefast al lunii: simbol al distrugerii, al pasiunilor tenebroase și răufăcătoare, al energiilor dușmănoase care trebuie biruite, [...] al găurii negre având o putere de atracție și absorbție înfricoșătoare.”⁶

Luna figurează și în titlul unui film documentar despre munca de cercetare a lui Mihai Constant: *Black Moon*, având conotația răgazului dinainte de începerea unui nou ciclu de existență. „Munca «vraciului» pregătește izbucnirea luminii, care produce viață și bucurie lumii.”⁷ Noua viață i-a fost oferită lui Petru Achim, gazetarul ce aduce în roman

o dublă viziune: a profesionistului urmărind ineditul, precum și aceea a pacientului vindecat. Dar intrarea medicului într-o nouă vârstă va însemna decădere: realitatea celor puternici învinge iluziile savantului singuratic.

După călătoria în Australia, unde cercetătorul român e prețuit, răsfățat și protejat ca un vip, va cunoaște căderea lui Lucifer. Personajul este „supus unei aceleiași judecăți, poate, ca și personajul eminescian Dionis / Dan, care tinde, tendențios / riscant / blasfemiator să se identifice cu Dum...”⁸ Silit să vândă patentul medoxului în Occident și atins de boala împotriva căreia a luptat toată viața, protagonistul își simte pe față masca lui Don Quijote, rămânând „captiv al propriilor cercetări”⁹. Realități pe care, totuși, nu vrea să le recunoască, ci păstrează pe mai departe atitudinea demiurgică. Dilema științei și umbra morții merg mână în mână într-o narațiune unde ideea morții este un companion discret, nota Cristian Ghinea.¹⁰

Mihai Constant oscilează între imaginea mesianică și cea demonică, dualitate pe care se sprijină fidelitatea față de idealul propus – numele medicului își revelează puterea simbolică. Dacă la Blaga Dumnezeu și Satanail *poate că își schimbă obrăzarele și unul slujește celuilalt*, eroul lui Paul Eugen Banciu își formulează astfel crezul: „Binele și răul au același chip, doar un om care a trăit îndeajuns de multe întâmplări în viață poate să le deosebească.” (*Luna neagră*, p. 36). După ce

inițial a fost amenințat cu moartea, jurnalistul Victor Grosu a alunecat de partea răului, devenind omul de legătură în conspirația ce l-a despuiat pe Constant de invenție.

Luna neagră este un roman scris sub semnul doimii. Doi medici de succes, buni prieteni, se privesc unul pe celălalt ca în oglindă: Mihai Constant, *vraciul* cu reputație ambiguă și Theodor Mancu, medicul monden, care și-a construit o viață comodă și înstărită: „Te-ai gândit cum am arăta noi dacă am trăi în secolul al XVI-lea, să spunem la Praga? Am fi amândoi în Hrad, tu pe străduța Alchimiștilor, eu la palatul lui Rudolf al II-lea...” (pp. 46-47). Doi chimiști, care „transpun în realitate «apa moartă» și «apa vie» din basme”¹¹ sunt prezentați în antiteză. Mihai Cândea nu poartă întâmplător prenumele doctorului Constant: tot un vindecător obsedat de creația sa, este victima propriei opere sau a unei conspirații. Grigore Dudaș, la prima vedere tipul escrocului, ar putea fi intersecția dintre Mihai Constant și Ilie Chindiș, falsul savant ce și-a întemeiat renumele pe munca altora. În timp ce Petru Achim a primit o nouă viață, celălalt jurnalist, Victor Grosu, a renunțat la existența onorabilă de până atunci, acceptând să fie cumpărat. Marina și Marta se definesc ca femei în umbra bărbaților de succes, deși una este soția lui Constant, doamna casei și a averii sale, iar cealaltă, doar menajera doctorului Mancu, obligată de propriul interes la un avort făcut în secret. Cristian

Ghinea plasa *Luna neagră* sub semnul pătrimii, evidențiind patru personaje ca puncte cardinale: Mihai Constant, Theodor Mancu, Victor Grosu și Petru Achim.¹²

Lumea românească este creionată în tonuri sumbre, ambiguă și neașezată, luând răul din două lumi: Occidentul utopic, cu accente de huxleyană *Brave New World* și Orientul de coșmar. Simbolul petei își vădește, de asemenea, dualitatea: semnul minunii, materializare a schimbărilor profunde din organismul pacienților, dar și stigmatizarea celor ce au suferit blestemul Liței Mărie. Situirea *la mijloc de rău și bun* se dovedește condiția cea mai prielnică pentru efectuarea unei alegeri.

13. LITERE RELE

Penultima din cele șapte cărți ce alcătuiesc seria *Traversarea cercului*, *Piranha* (*Judecătorul*), la fel ca *Remora* și *Somonul roșu*, poartă în centrul său o parabolă generată de o viețuitoare acvatică. *Somonul roșu* descria, nostalgic, parcursul existențial în care Eros și Thanatos se află îngemănate. *Remora*, peștele-ventuză ce se agață de o navă sau de o balenă pentru a supraviețui, conotează oportunismul. Asemenea remorei, piranha reține semnificațiile negative, impure din simbolistica vastă a peștelui.¹

„În perioadele de ploi, ori când vine valul acela dinspre Oceanul Atlantic spre izvoarele fluviului [...] piranha ajunge să-și caute hrana cum e firesc spre malurile apei, unde sunt destule animale pe care să le devoreze în câteva minute cu firezurile dinților lor... [...] Puii mai cad de pe crengi și sunt devorați de piranha în câteva secunde... [...] Dar vine refluxul... Între timp, cei viguroși cresc, încep să zboare, să se hrănească mai întâi cu insecte, apoi cu carnea stârvurilor... Odată retrase apele, piranha rămân captive ochiurilor de apă ca după orice inundații, care sub soarele torid

al tropicelor devin nămol, apoi seacă... [...] acele păsări încep să se hrănească mai aproape, direct de sub copacii în care au crescut cu acei pești cu firezele dinților neputincioase” (*Pirahna (Judecătorul)*, Timișoara, Editura Anthropos, 2012, pp. 107-108). Parabola încifrează o filosofie a istoriei ce rescrie conceptul *corsi e ricorsi* din *Scienza Nuova* de Giambattista Vico: istoria ciclică presupune alternanța dintre etapele de dezvoltare și cele de decădere. Pilda peștilor devoratori, mai târziu devorați, trimite la lupta pentru supremație, devenită lege ce guvernează existența; victimele și agresorii își inversează rolurile de la un interval la altul. O altă conotație se referă la succesiunea generațiilor, ce ia forma înfruntării, infanticidul fiind urmat de paricid. În contextul vieții din România contemporană, revanșa păsărilor supraviețuitoare alimentează speranța celor umiliți și exasperați de dominația prădătorilor, care așteaptă venirea unor justițieri. Scria Dorin Murariu: „A surprinde cât mai pregnant chipul lumii noi pare să fie noul pariu al autorului, un foarte atent și fin creator de personaje dintre cele mai diferite. Dacă în *Reciful* (1979) unii actanți păreau doar componente indistincte ale unui conglomerat viu, Burna, în noile romane dorința de individualizare este aproape obsesivă, reflex imediat al proaspetelor mentalități.”²

Gigi, Marian, Vasile se încadrează perfect în profilul peștilor răpitori. Ion Gheorghe, poreclit

Gigi, patronul poligrafiei, a lucrat ca aviator și ofițer cu studii la „Ștefan Gheorghiu”, apoi a devenit abil om de afaceri. L-a ales ca secund pe Marian, directorul cotidianului local, fost activist, metamorfozat în politician. Gigi, dur și autoritar, este comparat cu Stalin, sugerându-se că în fiecare dintre cei puternici în lumea de azi se ascunde un dictator. Deviza lui pare a fi „Singura putere e banul, afacerea...” (*Pirahna*, p. 122); pentru patronul poligrafiei, lumea actuală se află în directă legătură cu aceea dinainte de Revoluție și nu se deosebește prea mult de ea. Personaj periculos în orice orânduire socială, director de fabrică până în 1989, apoi parlamentar, Vasile Jianu întruchipează un piranha învins, pe punctul de a fi devorat, după ce suferă un accident de circulație cu urmări grave.

Pirahna se focalizează însă asupra unui caracter total diferit: un visător ce nu pierde contactul cu realitatea, un erou care trăiește un exil interior³. Romanul, subintitulat *Judecătorul*, rescrie povestea vieții lui Silviu Remeșan, dacă întâmplările din *Zigguratul* s-ar fi petrecut în prezent. Ar fi putut fi o viață paralelă într-un nenumit orașel ardelean, asemănător cu Burna. Matei Jianu, secretarul de redacție care, spre deosebire de protagonistul *Zigguratului*, va ajunge redactor-șef, împrumută din substanța (anti)eroilor din *Traversarea cercului*: intelectuali însingurați, reflexivi, a căror retragere din tumultul

vieții sociale le-a rafinat viziunea asupra întâmplărilor din jur, fără a fi capabili, totuși, să pună ordine în propria viață: „Îi veni în minte [...] povestea vieții lui Homer, care trăise orb și scrisese epopeile ce trecuseră peste milenii despre Troia și războiul ei și despre Odiseu. Noaptea ochilor lui fusese mai bogată decât lumina zilelor pe care le trăia el, Matei Jianu, absolvent de filosofie, neadaptat la viață, cu mari răspunderi față de o familie din care nu avea pe nimeni lângă el.” (*Pirahna*, p. 15)

Întrebările obsedante de fiecare zi sunt puse cu amărăciune, dilemele nu își află rezolvare, dar prilejuiesc pagini de dezbateri între protagonist și apropiații săi, desenând un portret al societății contemporane românești. Aparent naiv, asemeni lui Nandru (*Noaptea strigoilor*), Sasu (*Remora*), Mihai (*Marii fericiți*), chiar Ștefan (*Somonul roșu*), Matei se dovedește un contemplativ, în contrast cu tatăl său, aflat întotdeauna în mijlocul evenimentelor; „tu te dai la o parte, molatec și reflexiv, fără voința de a parveni, ca el.” (p. 75), suportă Matei mustrarea lui Dan, coleg de redacție și prieten.

Tânărul jurnalist își imaginează tatăl într-o postură tipic narcisică, privindu-se în oglindă: „Niciodată, dacă ar fi fost într-o sală de bal, cu zeci de oameni în spatele lui și ar fi privit într-o oglindă, nu s-ar fi văzut decât pe el... Ceilalți nu erau decât fantome sau simple pete de culoare, capabile să-i creeze cadrul unei imagini a chipului

său cât mai agreabilă...” (p. 214) La rândul său, Vasile își vede fiul ca pe un om străin firii sale, un spectator și judecător al vieții: „Se gândea că tot ce are de făcut în orașelul acela din Ardeal nu era decât să consemneze despre alții, să fie un fel de spectator la marele circ, fără să i se ceară să dea seama pentru ce scrie și, mai mult, fără să fie obligat să participe la marele happening al societății românești ce descoperise dintr-o dată că deasupra tuturor sunt banii. [...] Un înțelept, ce nu participă la marșul lumii, ci îl privește doar și-l judecă pentru a vedea înaintea celorlalți ceea ce va fi” (pp. 223-224). Animalul de pradă și judecătorul se regăsesc amândoi în titlul romanului, sugerând două mentalități distincte. Se păstrează antiteza tată-fiu din *Marii fericiți*, caracterele apar însă inversate: în romanul anterior, tatăl filosof s-a retras în pustietatea munților, în timp ce fiul, jurnalist fără scrupule, își încearcă norocul într-un București tentacular.

Accidentul aduce mutații nebanuite de orgoliosul parlamentar, obișnuit să triumfe în orice condiții. Vasile, care „părea o mumie scoasă dintr-un sarcofag după cinci mii de ani și readusă la viață” (62), repetă, deopotrivă disperat și umilit: „Nu mai sunt om...” (p. 90) Cel pe care tânăra soție îl caracterizează ca fiind „un taur, născut în Taur” (p. 92) a devenit „o sumă de organe anatomice în suferință” (p. 94). Întruchipare a forței creatoare, dar, mai ales, a dezlănțuirii violente și

a fecundității, taurul ascunde și o fațetă funebră.⁴ Preponderentă rămâne însă semnificația virilității: „Taurul, bovinele în general, îi reprezintă în religiile indo-mediteraneene pe zeii cerești, vădind o fecunditate ineputabilă și anarhică, asemănătoare celei a lui Uranus, zeul cerului. Zeul vedic Indra este și el comparat cu un taur [...]. Avem de-a face cu simboluri ale spiritului masculin și combativ, ale puterilor elementare ale sângelui”.⁵ Zodiacul preia trăsăturile consacrate ale taurului: „Simbol al unei mari puteri de muncă, al tuturor instinctelor și, în special, al instinctului de conservare, al senzualității și al unei exagerate propensiuni spre plăceri.”⁶

Vasile ilustrează tema bătrâneții și a uzurii, neputința fizică marcând sfârșitul puterii sociale. La polul opus se află Yvonne, a doua soție, ale cărei tinerețe și frumusețe se pot oricând converti în monedă de schimb: „făcea parte din exemplarele rare pe care trebuie să le vezi o singură dată și să le ții minte toată viața” (*Pirahna*, p. 84). Sosit la patul de suferință al tatălui îndemnat doar de conștiința filială, Matei simte și mai acut înstrăinarea dintre ei: „nu va putea fi niciodată ca acel om aflat în pragul neantului, [...] nu-l va putea iubi, ci doar respecta ca pe o ființă interstițială, de la marginea dintre sufletul lui și o realitate ce se traducea în litere, undeva în toate ziarele și revistele, ori în vorbele crainicilor de radio și televiziune” (p. 93). Amintirea care dăinuie în

mintea tânărului, ca o icoană, este „un crâmpei de lumină, care-ar fi venit de pe celălalt tărâm, dinspre imaginea încă tânără a mamei lui, Margareta” (p. 93). Blândețea, natura retrasă și meditativă de la ea le-a moștenit protagonistul, atrăgând dezaprobarea și chiar duritatea tatălui. Pentru fiul ei vitreg, Yvonne simbolizează „al doilea zid, solid și opac, pus între el și copilul de odinioară” (p. 93). Ea pare a fi unica persoană iubită de Vasile: „Singurul lui copil e Yvonne... Pentru ea trăiește... Ea îi dă vigoarea să se întoarcă la muncă, să treacă peste toate neajunsurile sănătății lui, să uite de moarte și să vrea, ca întotdeauna, mai mult...” (p. 213)

Eroul pare sortit să nu primească iubire și înțelegere nici din partea rudelor de sânge, nici a celor prin alianță. Căsătoria dintre Matei și Mona a fost determinată de apariția unui copil, pe care niciunul dintre ei nu-l simte aproape, lăsat în grija familiei Monei, la Botoșani, în celălalt capăt al țării. Soția lui Matei, care a mai rămas la Cluj câțiva ani, până la terminarea facultății, întâlnindu-și ocazional soțul și fiul, visează la o viață ușoară, pe măsura imaginației sale, de ființă egoistă și imatură: „Ar fi vrut [...] să plece pe jos spre cămine, să reia viața dinainte și să rămână așa, într-o continuă stare de învățăcel, fără vreo responsabilitate față de o familie, de un bărbat, de un copil, chiar față de proprii ei părinți, unchi, mătuși, bunică.” (p. 162)

Cornel Ungureanu sublinia rolul topografiilor în romanele lui Paul Eugen Banciu: „Drumurile personajelor la Botoșani, la București sau la Cluj sau prin orașul de reședință al ziariștilor sunt relevante pentru identitatea (criza de identitate) a personajelor: nu sunt «de aici». Sunt în călătorie. Sunt pe drumul către spital, către restaurant sau, uneori, către casă. Acest «acasă» al lor e asumat după tatonări indecise. Vor rămâne aici? Vor pleca mai departe? Pentru senatorul Vasile, omul puterii, «acasă» este (devine) spitalul.”⁷

Lipsa de viziune a personajelor amintește de „o lume văzută prin ochii chiori ai unei libelule, ce nu pot focaliza decât ceea ce e exact în fața lor” (*Pirahna*, p. 5). Scena în care Liana, pilot pe un biplan utilitar, îl duce pe Duma în zbor către munți, înspăimântându-l, poate fi citită ca incapacitate a personajelor de a dobândi o imagine complexă asupra prezentului. Mai mult, libertatea este percepută ca o amenințare în primul rând de „șobolănimea tipografiei cu hainele impregnate cu miros de plumb, tuș tipografic, alcool” (p. 9), muncitorii care își văd amenințată siguranța zilei de mâine și speră la protecție paternalistă: „Matei, om cumsecade, [...] de bună seamă, le va purta de grijă și nu-i va lăsa în aer, chiar și după ce se vor aduce în Poligrafie calculatoare, cum se tot vorbea.” (p. 55) Colegii de redacție ai lui Matei, dezamăgiți de existența lor, se lasă prinși în vârtejul evenimentelor și seduși cumva de anarhia

atotstăpânitoare: „Gustul scandalului intrase sub pixul fiecăruia dintre el, încât nu mai făceau deosebirea dintre viața lor, tot mai dezlânată și fără vreun autocontrol sau jenă și cea a eroilor din scurtele lor anchete sau articole pe care le scriau. Ba li se părea că, scriind despre ce fac alții, se exorcizează pe ei, se limpezesc în fața propriilor ochi, ai celor din jur, la care se uitau ca la niște posibili infractori. Îmbrăcaseră și ei ceva din psihologia anchetatorilor și polițiștilor, în general, care văd în jur numai oameni capabili de acte reprobabile.” (p. 170) Dan încearcă, din perspectiva jurnalistului de investigație, să copieze profilul lui James Bond, izbutind doar să parodieze un mit modern. „Romanul *Piranha*”, sintetiza Cornel Ungureanu, „este o istorie cu și despre ziaristi, aflați la răscrucea mileniilor: inși care află și învață și cum se trece de la un fel de scriere la altul. Cum asistăm la dispariția linotipului și la apariția calculatorului. Ce însemna linotipul, ce însemna «a culege» într-o tipografie și ce înseamnă apelul la alte mașini ale scrisului. O meserie dispare, poate că o civilizație își găsește sfârșitul. Care sunt naufragiații și care sunt eroii ei? Cum se modelează, în acest context, profesiunea de ziarist? Cum se transformă profesiunea de om care scrie zilnic? Cum trecem din Galaxia Guttenberg în lumea Imaginii? Iată întrebări ale unui timp în care ordinea tradițională își trăiește, într-un anumit fel, eșecul.”⁸

Pentru Matei, asumarea responsabilității cuvântului scris și a acțiunilor sale reprezintă o formă de libertate. Nu fără admirație, Yvonne își descrie soțul ca pe un om egocentric, pentru care libertatea este sinonimă cu absența responsabilității: „Vasile e un om liber, altfel decât majoritatea celorlalți... [...] Nu e omul care să umble cu icoanele celor apropiați în portmoneu... [...] E prudent și pragmatic...” (*Pirahna*, p. 101) Imaginea tatălui bolnav, închis în organic și suferință, simbolizează indiferența pentru cei de alături.

Prezentul românesc apare suspendat între soluții neviabile și acțiuni orchestrate de oameni ce vizează îmbogățirea rapidă. Parabola tunelului de la Anina, început la două capete care, în cele din urmă, nu se mai întâlnesc, este istorisită de Marian lui Gigi pentru a sublinia mentalitățile divergente din Est și Vest: „Eu am rămas în țară și am săpat de-o parte a muntelui, cu oamenii mei [...]. Iar tu ai umblat prin Italia și Germania să aduci scule de mâna a doua, ieftine, să ai câtva profit... de cealaltă parte a muntelui, după o schemă a unui tunel ce trebuia să lege cele două părți ale muntelui... [...] Noi am fost și topografii și inginerii de mină... [...] Și uite că nu ne-am întâlnit...” (p. 209)

În timp ce linotipistul Gugu din *Zigguratul* parcurge un traseu de martir, întrupând deopotrivă pe Samson și un personaj cu elemente cristice,

Duma, mult mai dur și lipsit de sentimentalisme, se dovedește un om de acțiune și un sceptic. „La ce-mi trebuie în viață pot să-ți dau eu lecții de filosofie” (pp. 12-13), nu se sfiește să-i declare lui Matei. Jurnalistul, personalitate opusă, îl judecă lucid: „Va fi având Duma gura spurcată, dar ăsta va ști să se adapteze mai repede decât oricare dintre noi...” (p. 126); „Din punctul meu de vedere e o putoare, pentru că avea minte să termine o facultate și să fie altceva decât un culegător de texte... Citește mai mult decât mulți dintre gazetărașii ăștia care-au împânzit orașul... Bagă la cap, nu uită, are replică, știe să deceleze ce e bine și ce e rău...” (p. 243) Adaptându-se perfect rolurilor care i se impun, Duma se dovedește un supraviețuitor, asemeni păsărilor din Amazon care, la maturitate, se hrănesc cu piranha căzuți în neputință.

Spre deosebire de Duma, Otvos reprezintă un sacrificat al schimbării, incapabil să învețe să folosească noua tehnologie: „Se poticnea la fiecare cuvânt, de parcă ar fi văzut pentru prima oară în viața lui niște taste pentru litere și cifre, iar când dintr-o nebăgare de seamă atingea o tastă și pe ecran i se cerea în limba engleză ce anume dorește să facă sau în ce program vrea să intre, transpira tot, gemea ca un copil și telefona de la redacție inginerului de sistem că i s-a defectat calculatorul. [...] Ajungeau să se certe, să-i explice ăluia că nu are cap pentru așa ceva și că abia se descurcă în limba română, când sunt cuvinte mai complicate.

că are numai zece clase, după care a făcut școala poligrafică la București, dar într-o altă specializare, [...], că e prea bătrân să mai învețe limbi străine și că mai bine lasă locul altuia decât să se simtă în fața calculatorului ca un pieton daltonist care trece de fiecare dată numai pe roșu.” (p. 192)

Alunecând în alcoolism, distrugere și moarte, Otvos semnifică sfârșitul unor meșteșuguri tradiționale și prăpastia de netrecut între oamenii muncii manuale, chiar tipografi, și cei ai literelor. Dorin Murariu remarcă: „Buncăr de suprafață mărginit de o curte stearpă, tipografia este pentru toți cei implicați în actul scrierii matricea primordială păstrând focul «jertfelor» zilnice, uterul de plumb al literelor bune sau rele, convertind totul în pulsația de efemeridă a informațiilor ce curg neconținut. Linotipul însă moare, iar asepticul substituit (calculatorul) nu mai are nimic eroic și îi alienează pe tipografi, alchimiști mereu chinuiți de nevoi, obișnuiți să înfrunte infernul de hârtie și metal bând câte o magică porțiune din lapte și alcool.”⁹⁹

Duma este încredințat că există litere bune și litere rele, cuvinte bune și cuvinte rele, idee stăruitoare în mintea lui Matei, care conchide: „literele rele fac parte din niște cuvinte și sintagme care nu se schimbă indiferent de orânduirea socială” (*Pirahna*, p. 47). Dăinuie deci, în lumea contemporană dominată de profan, amintirea învățăturilor sacre. Cabala conferă alfabetului ebraic o putere creatoare ce rămâne inaccesibilă omului; în caz

contrar, ar fi capabil să înfăptuiască minuni. Asemeni Cabalei, tradiția islamică prețuiește valoarea simbolică a literelor, întreg universul e considerat produsul lor. După maestrul sufist Abd al-Rahman al-Bitami, literele, combinate în funcție de natura lor fundamentală, astrală și de valoarea simbolică, permit accesul la cunoașterea esoterică.¹⁰ Cristian Ghinea notează simbolistica literelor bune și a literelor rele: „Ca și în alte volume ale sale, pline de simboluri arhetipale precum Martorul, Lucifericul, Jucătorul, Omul, și această carte a Judecătorului își are cifrurile sale: vânzătoarea de noroc și amorul consumat printre bilete Loto câștigătoare sau perdante, ruleta destinului, «literele bune și literele rele» [...].[...] Literele rele, florile tipografie ale răului, spun în acest roman povestea presei care respiră în ritmul campaniilor electorale – «e de-ai noștri, e de-ai lor?», în ritmul banilor și puterii, care fac legea.”¹¹

Lumea duală din *Piranha* cunoaște persistența răului, în contrast cu efemeritatea știrilor din ziare iar hazardul, simbolizat de lozul în plic, pare a domina existența oamenilor. Lumea imprevizibilă, violentă, cu dominatori agresivi, obsedați de dorința de a-și etala forța și victime deseori întâmplătoare este pusă în abis de întâlnirea nocturnă a eroului cu bărbații ce trag cu arma: „Împușcăturile se auzeau tot mai limpede, iar ecoul lor era preluat de pădurea ce se ridica deasupra orașului și, duse la cer, undeva unde nu spuneau nimănui nimic

despre o luptă între bine și rău, între rău și rău, între bine și bine, ca în literele din linotipul cu matrițele lui Duma, care scriau zilnic povești efemere despre niște efemeride ce nu-și găseau locul pe pământ.” (*Pirahna*, p. 16)

Literele nefaste alcătuiesc cuvinte ce vor constitui pretexte pentru șantaj. Marian, pe care Matei îl vede ca pe un monstru, ar fi capabil să folosească rândurile scrise de gazetari pentru a răpi independența ziarului. Pe de o parte, fostul redactor-șef, mutat la poligrafie, se teme de „așa-zisa a patra putere în stat” (p. 210): „Extindem editura, că toți s-au apucat de scris acum, istorii, memorii, poezii... ălea n-au nimic cu bârfa orașului, cu ceea ce se întâmplă acum aici, cu noi... Texte, litere... Nu le citește mai nimeni...” (p. 210) Pe de altă parte, ignoră forța literaturii: replica sa disprețuitoare indică decăderea literei și cuvântului, în spiritul hamletianului *Words, words, words...*

În același timp, scriitorul intervievat de Mona, care și-a construit o lume proprie ca soluție de supraviețuire și apare ca posibil *alter ego* al lui Matei, consideră binele și răul ca simple invenții. Bătrâna Casuca, bunica Monei, trăind sub semnul tradiției într-un oraș patriarhal, atribuie un sens supranatural literelor scrise în aer de spiritele pe care le invocă s-o ghideze.

Matei, imunizat de șocurile vieții, ajunge să își imagineze moartea ca pe o simplă trecere; spre deosebire de tatăl său, e prea tânăr să conceapă

disparația în relație cu propria-i ființă. Scena de la începutul romanului, în care protagonistul aude glonțul trecându-i pe lângă tâmplă, se dovedește emblematică pentru viața sa ulterioară. Oferindu-i funcția de director de editură lui Matei, Gigi urmărește să controleze, cu ajutorul lui Marian, „gazeta lor, care-i ca un apendice infectat pe intestinul fabricii” (p. 210). În cele din urmă, Vasile îi cedează lui Gigi locul său din parlament și cumpără poligrafia pentru Matei, care urmează să se ocupe și de extinderea editurii. În amândouă orânduirile, Matei – neatins de rău, dar nu naiv – trebuie să suporte aceeași soartă: avansat pentru a nu sta în calea aranjamentelor dintre cei puternici. Libertatea rămâne o iluzie atât pentru un ziar ce s-a dorit independent, cât și pentru eroul care nu s-a retras în turnul de fildeș. „O Românie în mic” (p. 106), afirmă Bebe, unul dintre personajele secundare, dar investite cu rol de *raisonneur*, referindu-se la întâmplările din oraș. La fel ca în *Remora*, trocurile generează doar schimbarea de roluri, în funcție de avantajele de moment, fără ca actanții să-și modifice esența.

Legătura simbolică de sânge dintre tată și fiu s-a materializat cu ocazia transfuziei directe, la prima spitalizare a lui Vasile¹², în timp ce prietenia spontană dintre Yvonne și Mona indică prezența aceleiași mentalități: Mona se bucură să devină discipola tinerei sale soacre în știința parvenirii. Mai mult, paternitatea copiilor pe care cele două

femei îi vor aduce pe lume rămâne incertă; nașterea lui Mihăiță, ce a decis căsătoria dintre Matei și Mona, ar putea constitui dovada unei înșelătorii.

În final, Yvonne recunoaște, pentru sine, caracterul respingător al soțului: „Un monstru învins de viață prin ceva dinafara lui, ce-i tulburase pentru totdeauna funcționarea ființei lui de monstru, deși se încrâncenase să meargă în același ritm ca înainte.” (*Pirahna*, p. 249) Totuși, femeie capabilă de replieri care să-i asigure interesele, continuă linia de acțiune a soțului, citându-l ca pe o autoritate: „Suntem niște haiduci bogați care-i atacă pe alți haiduci bogați ca din ce adună să se împlinească averile lor, iar săracilor nu le vor rămâne nici firimiturile!” (p. 327) Persistă senzația de punere în scenă și se exclude posibilitatea de a-ți afla singur drumul: nu există destin, doar jocuri făcute la nivel înalt. Conchide Dorin Murariu: „*Pirahna* este o profundă meditație transpusă epic despre identitate și alteritate, despre pragurile vârstelor, despre ideal și apăsarea faptului brut dintr-o societate cu reperele într-o periculoasă glisare...”¹³ De asemenea, Cristian Ghinea punctează: „Contemplativ și detașat precum Ecclesiastul, Banciu notează undeva că, după tot acest «bâlci al deșertăciunilor» prin care trec de-a valma politicieni, presari, afaceriști, infractori și cocote, jurnaliștii presei de zvonuri și bârfe nu lasă în urma lor decât o «viață de hârtie» – reciclabilă și urât mirositoare.”¹⁴

Singurele mângâieri rămân filosofia și arta, care pot transfigura neliniștea existențială: „am această viață povestită, moartă, vie, neașezată, strâmtorată de prezența sau absența cuiva din imediata apropiere a sufletului meu. Exist și nu exist. Aceasta e dilema hamletiană a fiecăruia dintre noi, personaj sau nu al unei ficțiuni, care e însăși viața” (*Pirahna*, p. 8).

14. ÎNCHIDEREA CERCULUI

Seria romanească *Traversarea cercului*, începută de Paul Eugen Banciu în 1996, cu *Noaptea strigoilor (Martorul)*, se încheie șaisprezece ani mai târziu, îmbogățită prin volumele al șaselea și al șaptelea: *Piranha (Judecătorul)*, respectiv *Singurătatea luminii (Călăuza)*. Două cărți ce pot fi așezate în antiteză dacă luăm în considerare aspectele focalizate: prima, imagine de ansamblu cu numeroase personaje, unele colective, surprinse în momente de transformări și redefiniri, a doua ilustrând retragerea în sine, cu periodice întoarceri în decorul ce poartă semnificația valorilor esențiale.

Aflată la granița dintre proză memorialistică și narațiune alegorică, meditație existențialistă și incursiune în lumea creației, *Singurătatea luminii* ar putea fi citită ca o carte a pelerinajelor: munții reprezintă singura evadare posibilă dintr-o lume opresivă, marcată de legi absurde, un parcurs inițiat, și, nu în ultimul rând, cea mai neconvențională dintre terapii, dar cu rezultate miraculoase. „Cât sunt munții, merită să trăim!” (*Singurătatea luminii (Călăuza)*), Timișoara, Editura Anthropos,

2012, p. 14) este deviza mărturisită la începutul relatării.

Pasiunea autorului pentru poveste aşază rememorarea ascensiunilor montane între două coperte ficţionale, ce descriu un destin tragic: fostul alpinist, acum aproape lipsit de vedere, s-a retras în vecinătatea munţilor săi iubiţi, ce „deveniseră un fel de amintire dintr-o altă viaţă, a unui tânăr care reuşise să facă dintr-o familie obişnuită o echipă iubitoare de riscuri şi de natură.” (*Ibid.*, p. 9) Are alături un hamster ce urcă şi coboară pe o scăriţă, într-un borcan – microcosmosul reia, la altă scară, attributele macrocosmosului. În acelaşi timp, avem de-a face cu o punere în abis a aventurilor de montaniard care urmează a fi relatate: „Se vedea adeseori ca fiind el însuşi la vremea tinereţii, închis în borcanul unui spaţiu de pe glob, urcând şi coborând o scăriţă cu vigoarea unui animal tânăr. Adeseori îşi plimba degetul peste sticla borcanului şi se bucura văzând cum micul animal urcă şi coboară în urma degetului său, fără să dea greş vreuneia dintre treptele scăriţei. Era jocul lor de singuratici, la lumina unui bec de veioză pus pe una din laturile mesei unde-şi avea micul animal.” (*Singurătatea luminii*, p. 9)

Odată eliberat, hamsterul se pierde în necunoscut, anticipând dispariţia stăpânului său în timpul unei vânători fără valenţe întemeietoare sau iniţiatice. Actul violent, rămas neexplicat şi nepe-depsit, păstrează, totuşi, o aură apoteozantă: cel

ucis va reînvia în altă dimensiune, dispersându-se în natură. Protagonistul devine astfel asemeni unuia dintre eroii mitologi, capabil în tinerețe de realizări inaccesibile oamenilor obișnuiți, triumfând apoi chiar asupra bătrâneții și morții. Pe de altă parte, orbirea fizică dezvăluie clarviziunea interioară, personajul se apropie de imaginea lui Homer, povestitorul de aventuri excepționale.

Paul Eugen Banciu dedică *Singurătatea lumii* muntelui și oamenilor demni de a-l străbate, temă ce a fost întrezărită și în scrierile anterioare, cu precădere în *Somonul roșu*: „În munte devin o fiară, cu toate simțurile deschise, gata să descopăr urmele lăsate de cineva, pentru a mă scoate în drumul cel bun, să descifrez voința cerului după fuioarele lăsate în urma unor vânturi de înălțime ce anunță schimbarea bruscă a vremii, pietrele care mișcă, pietrele care țin. [...] Un om al muntelui e uscat, blând, tăcut, gata să primească fericirea pe care numai el o poate avea privind peste creștetul lumii, spre limbile de zăpadă, spre cleanțuri, spre piscurile înalte, dincolo de care nu mai e decât cerul. Un om de munte se împacă de minune cu singurătatea, știe să piardă, să dea o mână de ajutor, să se sacrifice, dacă e nevoie. Între el și Dumnezeu nu mai e decât o peliculă subțire de ozon, pe care o dă la o parte firesc, cu un gest simplu, de eliberare. El nu mai aparține lumii de jos decât prin credința în Dumnezeu. Acolo, în munte, totul e tranșant, nimic nu e

negociabil. Viața și moartea stau pe talerele unei balanțe sensibile, ce poate înclina când într-o parte, când în alta.” (*Somonul roșu*, Timișoara, Editura Hestia, 2007, pp. 126-127)

Asemeni lui Ștefan Itu, protagonistul din *Somonul roșu*, naratorul din *Singurătatea luminii* și-a definit personalitatea și destinul datorită investiției de *om al muntelui*. Expedițiile de montaniard din *Singurătatea luminii* sunt istorisite de vocea auctorială cunoscută din volumele de eseuri. Scriitorul și omul de cultură este dublat, de această dată, de *călăuză*, calitate superioară unui simplu ghid: după cum autorul mărturisește, în repetate rânduri, misiunea sa este să-i scoată pe ceilalți la liman, să-i știe în siguranță. Personajul din stirpea inițiaților, asemeni călăuzelor din filmul lui Tarkovski și romanul fraților Strugațki, *Picnic la marginea drumului*, păstrează și celălalt sens al termenului: *conducător*, *îndrumător*, educându-i pe ceilalți, cele mai apropiate ființe sau, dimpotrivă, necunoscuți: „Călăuza e doar un duh [...].[...] Un străin, un duh al muntelui, care ghicește vremea după forma norilor sau după mirosul aerului de peste creste.” (*Singurătatea luminii*, p. 261) Mai mult, profilul său se suprapune peste cel al întemeietorului mitologic: „Căutăm mereu călăuza dezinteresată, anonimul care să ne scoată la liman din pustiu. Un fel de copie a lui Moise, incapabil să vorbească lui Dumnezeu, cu niște table de legi învățate de el

din drumurile lui prin Apuseni, Lotru, Parâng, Poiana Ruscă, Rodna, Hășmaș, în limba unică a umanului, a fraternității, a binelui, indiferent de Dumnezeu cărui i se roagă pentru încă o clipă de viață.” (*Singurătatea luminii*, pp. 260-261)

Călătorie în care drumul rămâne la fel de important ca ajungerea la destinație, ascensiunea montană înseamnă o recuperare a cosmicității pierdute. Identificându-te cu muntele, „ideal al purității”, și deprinzând urcușul, „blândul purgatoriu” (*Singurătatea luminii*, p. 41), eul se manifestă în momentele limită și primești, în cele din urmă, răsplăta prin revelarea unei frumuseți cu însemnele armoniei universale: „Mă gândeam la acel Dumnezeu al tuturor oamenilor și încercam să-i ghicesc chipul undeva în cerul năucitor de albastru de deasupra sau în formele albe ale ultimilor nori ce coborau spre vale. La un Dumnezeu al tuturor ființelor, pe care doar oamenii nu sunt capabili să-l vadă, să-i simtă prezența decât arar, în momentele de grea cumpănă.” (*Singurătatea luminii*, p. 34)

Accesul la misterele rezervate inițiaților se plătește prin solitudine: „Lumina e de o singurătate cumplită, ca și prietenii. Suntem capabili să fim împreună atâta timp cât cineva ne arată calea, ne dă siguranța că vom ajunge teferi la capătul drumului, că vom vedea ceva ce nu vom ajunge să revedem vreodată.” (*Singurătatea luminii*, p. 260) Cu toate acestea, o necesitate imperioasă

îi îndeamnă pe cei sortiți căutării înspre acele „felii de lumină pe care le povestesc în această carte, felii ce durau uneori între câteva zile și câteva săptămâni” (*Singurătatea luminii*, p. 80).

După ce siluetele le-au fost fixate în fotografii sau capturate pe pelicula filmelor, persoanele reale devin adevărați eroi, iar aventurile lor de vacanță se transformă în ficțiune. Metamorfoza se datorează, pe de-o parte, mutațiilor operate de trecerea timpului: „Eram eroii color în mișcări oprite pe peliculă, cu gânduri de bine, cu memoria unor evenimente mai întotdeauna ieșite din obișnuitul zilelor.” (*Singurătatea luminii*, p. 15) Pe de alta, deplasarea într-un alt plan se explică prin experiențele cu totul diferite față de existența cotidiană: o viață paralelă, înghesuită în doar câteva săptămâni dintr-un an: „ne agățam de aceste mici bucurii de o lună pentru a ieși din lumea imediată, undeva deasupra ei [...]. Unsprezece luni trăiam pentru cea de a douăsprezecea”. (*Singurătatea luminii*, p. 15).

A-ți transcende limitele umane și a plăsmui lumi pe hârtie se dovedesc a fi fețe ale aceleiași monede iar prin identificarea cu muntele devii Moise sau Homer: „Structural, poate, destinul și trăirile mele se aseamănă extrem de mult cu peisajul complex al muntelui și nu ele mi-au format un anume fel de a gândi și simți. M-am descoperit prin el. Mi-am revenit la condiția de normalitate prin el, cum o condiție de normalitate mi-o creează

scrisul, imaginarea unei lumi paralele [...]. [...]. Imaginarul a devenit viață. Iar scriind, viața a devenit imaginar.” (*Singurătatea luminii*, p. 84-85) Ascensiunea montană și scrisul se revelează, în cele din urmă, ca două variante ale aceluiași ritual soteriologic: „Să zicem că aceasta este lumea mea, pentru că doar acolo mă simt bine [...]. Și aici, în fața mașinii de scris, mă simt tot ca pe munte. [...] Rucsacul e cutia mașinii de scris, înăuntrul căreia sunt toate literele gândurilor mele, ale sentimentelor ce le așez într-o ordine sau dezordine dictată de o dispoziție sau alta, de un gând rebel.” (*Somonul roșu*, p. 128); „Cordelina de siguranță e pagina bătută la mașină care mă scoate din viroagele expuse ale lumii” (*Singurătatea luminii*, p. 264).

15. CĂLĂTORIE PRINTRE POVESTIRI

Dacă romancierul Paul Eugen Banciu gândește în mituri și simboluri, e la fel de adevărat că scrie în povestiri – menite să îmbogățească romanele, să reflecte conflictul, să se constituie ca planuri paralele narațiunii principale.

Volumul de proză scurtă *O călătorie cu aeroplanul peste muntele erodat* – grozav titlu, demn de acela al piesei lui D. R. Popescu, *Studiu osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania* – ar putea aminti, la prima vedere, de caragialiana *tablă de materii* din *Moșii*: „Turtă dulce – panorame – tricouri – bragă – baloane – soldați – mahalagioaice – lampioane – limonadă – fracuri – decorațiuni – decorați – donițe – menajerii – provinciali – fluiere – cerșetori – ciubere – cimpoaie – copii – miniștri – pungași de buzunare – hărdaie – bone – doici – trăsuri – muzici – artiști – fotografii la minut – comédii – tombole”.¹

La prima vedere doar, pentru că pe urmă se distinge cu claritate privirea de vultur a scriitorului ce planează asupra universului pe care l-a plăsmuit, descompunându-l și recompunându-l ca într-un

puzzle: „Ce superb te simți când ești în cer, deasupra celorlalți oameni și cât de rudimentar poate fi acest sentiment al păsării de lemn mânată de un motor imperceptibil ce nu își zbate spasmodic aripile în sisteme de pârghii și linii frânte și troliuri suspendate și pânze de arachne întinse între bețe din lemn de oțel găurite pe la mijloc ca penele de gâscă, să fie ușoare la scris, adică în aer...” (*O călătorie cu aero-planul peste muntele erodat*, Timișoara, Editura Marineasa, 1999, p. 6)

Pânza de păianjen și pana de gâscă, modelul universului și unealta creației, se dovedesc însemne ale autorului aducător de foc, asemeni lui Prometeu: „Micul Soare produs de mine în mijlocul unui univers sub-solar” (p. 13). Încredințat că literatura reprezintă una dintre cele mai nobile manifestări ale civilizației, creatorul se plasează într-o triadă esențială a existenței, alături de alpinistul-erou și truditorul pământului – agricultor ce nu va fi martor la prăbușirea lui Icar, așa cum s-a întâmplat în tabloul lui Pieter Bruegel cel Bătrân.

Un cunoscător al romanelor lui Paul Eugen Banciu își poate exersa memoria citind *Ceasul lui Normonaș*, „*Marica, hai să te pup!*”, *Robinsonii*, *Mesagerul*, *Portret de sfânt necunoscut de pe la începutul veacului XXI*, *Tentația*, *Menhirul*, *Nadira*, *Sculptorul*, decupaje reale sau posibile din *Reciful*, *Demonul discret*, *Casa de pânză*, chiar *Muflonul*. Are deci ocazia de a constata în ce direcție ar fi putut s-o ia întâmplările, ce li s-a

pregătit personajelor ca viață alternativă, dar li s-a comutat, în cele din urmă, soarta. Dublu câștig pentru literatură: un episod care putea părea, la un moment dat, excesiv în economia cărții se dezvăluie, în altă parte, ca o bijuterie de sine stătătoare. Și autorul numeroaselor romane se arată, din nou, ca talentat povestitor, clădindu-și marile saga din minuscule istorii.

Mult mai surprinzătoare apar popasurile din *Fiul soarelui*, *Ferestre zidite*, *N-am băut nicio-dată saké*, *Joc matricial*, neașteptate la un scriitor ce nu a mai căutat apropierea de fantastic sau de literatura science-fiction. Explicabile o dată ce înțelegi că Paul Eugen Banciu nu este atras de alte planete sau de lumi paralele, ci întristat de absența omenescului, de reificare.

Inexpugnabila cetate, *Curierul UNESCO*, *Ghici pe cine atinge glonțul?*, *Ford de vânzare*, *Absența unei curți*, *Panopticum*, *Bruta*, *Cocorul de Frankfurt* oscilează între faptul divers de o apăsătoare banalitate și oniricul neliniștitor, demn de maeștrii absurdului: „Fyolf se născuse deci, și se juca cu degetele mâinii stângi în degetele mâinii drepte iar din degetul arătător făcea pușcă mitralieră, pentru că îi crescuseră dinții de lapte și apăsase pe capsă focosului. Dar acel «mai bine biberon» nu se petrecea pentru că era numai un exercițiu de alarmă așa că dinții de lapte rămaseră întregi și se schimbă în alții de fier de care agăță în timpul serviciului casca și grenadele și

pușca. Numai cizmele îi rămâneau afară ca să nu-i strice mirosul de tutun fin din gură.” (*Panopticum*, p. 142)

Și poeții iubesc, nu-i așa?, *Păpădiile*, *Telemah*, *Ciclul arlechin* sunt plămădite din materie elegiacă și vorbesc despre năruire, tragedie și trecere: „Pictorul le desena pe rând și le dorea acolo sus în mansarda lui și le ducea și le picta pe sân câte-o păpădie ca să le ducă. Apoi veniră trei oameni cu cărți și cu puști și întrebară de un om și omul era pictorul. Atunci pictorul fugea pe coama acoperișului și aluneca și cădea și-și rupea picioarele și moale, implora să-l împuște și urla de durere, iar genunchii sfărâmați îi umpleau pantalonii cu roșu, roșu cadmiu și carmin, amestecat și păpădiile se umpleau cu cadmiu.” (*Păpădiile*, p. 116)

„Să pui pe pânză o DURERE, așa cum e ea, cu chipurile care o împresoară: mirate, nepăsătoare, ironice, parșive, satisfăcute, sincere...” (*Portret de sfânt necunoscut de pe la începutul veacului XXI*, p. 192) se revelează ca o definiție a întregii opere ivite de Paul Eugen Banciu, scriitorul care ar fi putut să șoptească unui *alter ego*: „Citește-mi rănilor de pe față și scrie-le!...” (p. 195)

16. *IMAGO MUNDI*

„Creația este o salvare temporală din ghearele morții.”¹

Orice incursiune exegetică în universul artistic al prozatorului Paul Eugen Banciu dezvăluie vocația eseistică susținută de tumultuoasa oscilație între racordarea la contingent și dezavuare, între exilul interior și exterior al personalității sale.

Concepute ca reverberații ale romanelor, scriitorul își cizelează eseurile în mai multe fațete, dând la iveală creații ce sunt simultan tabletă, jurnal, scriere memorialistică, pamflet, reportaj artistic, narațiune anecdotică – întotdeauna incursiune filosofică și în lumea artei. Prin volumele *Picătura de cucută* (1997), *Infinitul rău* (2001), *Grădina lui Epicur* (2003), *Exerciții de exil interior* (2006) și *Omul abstract* (2008), eseistica prozatorului se așază în bună continuitate cu tradiția interbelică (Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Petre Comarnescu) și se integrează firesc celei contemporane (Marin Preda, Nichita Stănescu, Octavian Paler, Horia Roman Patapievici, Andrei Pleșu). Profunzimea acestor cărți izvorăște din interferența literaturii cu filosofia, sociologia.

psihologia, religia creștină și cea orientală, istoria artelor, la care se adaugă o gândire analitică mobilă, erudiția și verva irepresibilă.

De la volum la volum, autorul relevă chipurile personalității sale: scriitor și gazetar, filosof, pasionat bibliofil, căutător permanent de frumos în varii domenii: natură, arte, istorie. „Am crescut între cărți”, declară el într-un sintetic autoportret, „Și atunci și mai târziu m-am format în lumea virtuală a cărților și a muzicii, a artelor și filosofiei.” (*Don Quijote: „Confessiones”*, vol. *Grădina lui Epicur: Eseuri, Scriptorium*, Serie îngrijită de Lucian Alexiu, Timișoara, Editura Anthropos, 2003, p. 179)

Preocuparea esențială pentru definirea ca artist plasat la intersecția culturală a două milenii începe cu tabletele din *Picătura de cucută*, având ca patron spiritual pe Janus bifrons, personaj implicat într-un dublu joc de măști: artist și ins social (*Cu picioarele pe pământ, Pasărea și limba ei, Seducția diferenței, Ființa interstițială, Ora de lehamite, Exerciții de libertate*).

Eseistul viețuiește și scrie *printre picăturile de cucută*, de aici avertismentul său privind prăbușirile axiologice inerente, degringolada culturii, a literaturii și revistelor literare, frustrările adânc resimțite de autenticii creatori. Angoasele, scepticismul, tenebrele, orgoliul rănit, bulversările sufletești și vizionarismul apocaliptic reflectă sensibilitatea psihicului modern și trimit spre cel puțin unul dintre marii sceptici europeni: Emil Cioran.

Aserțiunea lui Paul Eugen Banciu: „Creația e moarte și viață, e însingurare în mijlocul celor vii, e univers închis pentru ochiul de afară” (*Seducția diferenței*, vol. *Picătura de cucută*, Colecția *Texte de frontieră*, Iași, Institutul European, 1997, p. 153) consună cu aceea a gânditorului Cioran: „Prezența spiritului indică totdeauna un minus de viață, multă singurătate și suferință îndelungată.”²

Când eseistul timișorean substituie cartezianul *Cuget, deci exist* cu adagiul *Sufăr, deci exist*, identificând în suferință „forma dostoevskiană a credinței noastre în existența diurnă” (*Pasărea și limba ei*, vol. *Picătura de cucută*, p. 136), el nu se îndepărtează de convingerea și aforismele lui Cioran: „viața este un privilegiu al oamenilor mediocri. Numai oamenii mediocri trăiesc la temperatura normală a vieții; ceilalți se consumă la temperaturi unde viața nu rezistă, unde nu pot respira decât fiind cu un picior dincolo de viață.”³

Dacă lumea contemporană arată „ca un imens bâlci”, „un imens festival al berii, vinului, saltimbancilor, unde nu-și găsesc locul produsele artei culte, ale literaturii și gândirii, ale spiritului în general” (*Amurgul zeilor*, vol. *Înfinitul rău. Eseuri, Scriptorium*, Serie îngrijită de Lucian Alexiu, Timișoara, Editura Anthropos, 2000, p. 193), dacă asistăm la criza științelor și artei prin tehnologizare și hegemonia politicului, atunci nu este de mirare că scriitorul se socotește damnat de un acut sentiment al înstrăinării: „Sunt un străin pe un pământ ce se

înstrăinează sub mine prin oamenii care-l calcă.” (*Plângerile lui Baruc*, vol. *Înfinitul rău*, p. 187). În acest proces al distorsiunilor, „A fi un nimeni e forma de excludere din viață a cuiva” (*Nimeni*, vol. *Grădina lui Epicur*, p. 47), iar Nimeni este tocmai „naivul încrezător” (*Ibid.*, p. 51) în frumos și ispita acestuia, în ideea că nu pot pieri cultura, civilizația, inteligența, arta. Într-o lume guvernată de „sindromul ciclotimic”, unica soluție de supraviețuire a omului contemporan, a creatorului de artă în mod deosebit, este solipsismul: „exilul interior este ultimul refugiu” (*Starea de exil*, vol. *Înfinitul rău*, p. 67).

Amărăciunea, orgoliul rănit, blazarea dure-roasă, falimentul idealurilor nutrite ca artist și om se adună în autoidentificarea cu recurentul Don Quijote: „Atunci aveam să mă conving că dintre toate personajele ce au marcat istoria omenirii: Hamlet, Don Juan, Faust și Don Quijote, eu am îmbrăcat prin destin cămașa ultimului dintre personaje, într-o lume ce stă sub semnul lui Faust.” (*Don Quijote: „Confessiones”*, vol. *Grădina lui Epicur*, pp. 177-178)

Reiterând tema retragerii soteriologice printr-un „exod spre interior, spre tine...” (*Exil interior*, vol. *Exerciții de exil interior. Eseuri, Scriptorium*, Serie îngrijită de Lucian Alexiu, Timișoara, Editura Anthropos, 2006, p. 161), artistul devoa-lează autocunoașterea: „și descoperi, pe rând, porți pe care nu le-ai deschis niciodată, ce dau spre

tărâmurii mai adânci, unde ar trebui să se afle esența ființei tale, să o vezi, să o recunoști, să ți-o asumi.” (*Ibid.*, p. 161)

Exerciții de exil interior vorbește despre viața și iluziile scriitorului (*Umbra scribului*), despre creație (*Absența aproapelui*) și despre condiția umană (*Aromele timpului*). Trei acte ale unei drame jucate într-un univers al dicotomiilor dureroase, care plasează comunitatea umană pe poziții adverse. Romanticul, pasionat de carte sau, în variantă contemporană, de film, suportă ofensiva pragmaticului-efemeridă, vizând ascensiunea, locul într-un monden muzeu al figurilor de ceară.

„Oare chiar exist, dacă memoria mea e un hard disc, sau o telecomandă?” (*Cyber-sentimentul*, p. 95). Întrebarea retorică denunță atracția pentru trivial și marchează începutul pledoariei unui împătimit al paginii scrise. Nostalgia după o lume guvernată de *coincidentia oppositorum* se constituie într-o meditație deseori sceptică, uneori înșuflețită de un avânt de speranță.

Copleșit de spațiul strâmt, suprasaturat, alienant al goanei fără țintă (*Călătorie neterminată. Retrovizor, Străinul*), scriitorul mărturisește fecunditatea exilului interior autoimpus, ce obligă la dezghiocarea interiorului întru certitudini. Cea dintâi – creația: „Pe pereții aceia albi ți se va părea că vezi desfășurându-se povestea unei vieți străine, din care nu mai recunoști decât crâmpcie, și-ai să te dumirești că povestea aceea și eroii imaginari

pe care-i vezi și-i auzi și-i simți și-i miroși sunt invenția ta, pentru că au existat întotdeauna în tine, și-acum încep să țină locul lumii pe care ai părăsit-o și pe care ai lăsat-o în urmă. / O să simți bucuria făcerii lumii, [...] cu certitudinea că tu ești cel care dă naștere tuturor văzutelor și nevăzutelor, că tu ești cel ce risipește ca o păpădie sămânța printr-un univers strâmt, cât o cameră de grotă al cărei soare e o simplă răsuflătoare ce dă spre lumea reală." (*Exil interior*, vol. *Exerciții de exil interior*, p. 165).

Înfrângându-și teama de necunoscut și străbătând *cameră după cameră* toate volutele vieții trăite și ale celei imaginate, spiritul său redescoperă stările de suflet din care și-a zămislit creația, precum și „esența tuturor lucrurilor și vieții, sensul ei.” (*Exil interior*, vol. *Exerciții de exil interior*, p. 69). Împătimitului de carte, „centurion peste cărți” (*Sibila din Delphi*, vol. *Exerciții de exil interior*, p. 69), scribul și iconarul i se revelează ca figuri exemplare, împărtășindu-se din creația divină. Celebra statueta a scribului egiptean figurează între acele „simboluri ale unei mitologii ce trebuie să facă legătura între tărâmul efemer al vieții și nemurirea timpului” (*Ibid.*, p. 73). Deoarece întruchipează sacralitatea scrisului și capacitatea acestuia de-a înfrânge timpul, în descendența scribului egiptean se așază generațiile de pasionați ai scrisului, toți cei ce-au recurs la scriitură pentru a se exprima pe ei și pe ceilalți: „În umbra lui s-au așezat cronicarii, mai apoi istoricii, geografii

și povestitorii câtorva sute de generații, cu sentimentul trecerii lor dincolo de barierele unei singure vieți într-o nemurire a numelui peste timp.” (*Ibid.*, p. 73)

Umbra iconarului din Bizanț se suprapune peste aceea a scribului egiptean, cei doi având în comun anonimatul, sânguința, devotamentul față de mesajul pictat / dăltuit, misterul și coparticiparea la creația divină: „Umbra scribului e cea a iconarului anonim din Bizanț, care umplea cu povești sacre pereții bisericilor, lemnul sau sticla, pânza sau ocnitele chipurilor din icoanele de aramă și argint...” (*Ibid.*, p. 75). Îndepărtându-se de scrib și iconar, meșteșugarii scrisului de azi profesează impostura, superficialitatea și derogarea de la sacralitate: „Nimic sacru în gestul scribului de azi, gata oricând să-și așeze sub scaunul său ineptii, pe care grăbitul cititor le ia drept adevăruri supreme.” (*Ibid.*, p. 76).

Absolventul de filosofie se arată preocupat de construirea unui sistem al lumii de astăzi. Artistul plastic stabilește filiații între Caravaggio și Zeffirelli, Grünewald și *Patimile lui Christos* de Mel Gibson (*Expresionism*), sesizează legături subtile între cuvânt, culoare, sunet (*Limita cercului*).

Reflecțiile, mustind de întrebări chinuitoare și deziluzii nesfârșite, sunt întretăiate de refugii terapeutice în ficțiune: pilda cu geometrul, geneticianul și cititorul în stele, care pot calcula doar traiectoria vieții altora (*Parabolă stearpă*), visul simbolic (*Ispita comunicării*), povestirea stranie, unde personajele se topesc unul în altul, oniric

(*Moartea lui Don Juan*), epistola despre declinul umilinței în perioada contemporană (*Scrisoare către un blajin*).

Autorul rememorează vârstele, le definește, le descrie contradicțiile ce variază în funcție de persoane și epoci (*Copilăria lui Ivan*, *Elixirul dragostei*, *De senectute*). Bătrânețea nu atinge, totuși, sufletul celui dedicat reinventării lumii: „Creatorul e altceva. E copilul mirat permanent de tot ceea ce se petrece în jurul lui. E copilul obosit de culoarea ternă a lumii, descoperind însă curcubeie ciudate deasupra capetelor oamenilor cu care stă de vorbă. E omul îndrăgostit de tot ceea ce e frumos, care-și conservă natural iubirea, forța ei, dorința aprigă de a se comunica pe sine în numele cuiva iubit. Artistul, creatorul e starea pură a iubirii sacre convertită în lumesec, în trup, fără o limită a vârstei, fără o ruptură tranșantă între ceea ce e la tinerețe și ceea ce e mai târziu.” (*Controversa timpului*, vol. *Exerciții de exil interior*, p. 49).

Paul Eugen Banciu rescrie mitul biblic din perspectiva creatorului alungat simultan din două false edenuri: lumea imediată și bolta cerească ale cărei tâlcuri nu se lasă descifrate. „Ceva se rupe în micul creator când vede că lumea își vede de treburile ei fără să-i pese de păcate și de judecata de apoi. Îndoiala odată apărută nu poate fi compensată nici de participarea Evei la Edenul inițial. Ispita e fantă din globul sacru prin care micul creator privește lumea și nu șarpele ce dă mărul Evei. Doar că micul

creator are un alt fel de a privi lumea. Ele substitu-
tul celui ce l-a creat.” (*Alungarea din rai*, vol.
Exerciții de exil interior, p. 44).

Însă inerentul exil interior menit a proteja
sensibilitatea mitteleuropeană a scriitorului nu
excluce elanul romantic. Dimensiunea romantică a
spiritului său se recunoaște în fervoarea autentică
pentru frumos, natură și artă, în ideea necesarei
concilierii a insului contemporan cu terestrul și
cosmicul.

Vizionarismul, tonul profetic sau sibilinic vizavi
de criza umanității și apocalipsa artelor (volumele
Picătura de cucută, *Înfinutul rău*), denunțarea
condiției ingrate pe care societatea tehnologizată
o impune creatorului – motiv recurent în eseistica
lui Paul Eugen Banciu – sunt manifestările unei
conștiințe alimentate de idealurile ce-i însuflețesc
pe romantici. Ochiul scriitorului este fascinat de
contraste și dicotomii din sfera antichității, mito-
logiei, istoriei, filosofiei, geografiei, religiilor, artei
și cotidianului.

În contrapunere cu blazarea și solipsismul,
prozatorul pledează pentru umanitate, rațiune,
libertatea și plenitudinea creației, pentru învingerea
sindromului *ciclotimic*. Artistul poate birui „Acest
balast de zgură al realității” „doar printr-o uluitoare
dăruire față de credința în forțele proprii, de iubire
a frumuseții și urâteniei semenilor, de înțelegere
profundă a lor.” (*Iubește, și fă ce vrei!*, vol. *Gră-
dina lui Epicur*, p. 228)

În totalitate, eseurile lui Paul Eugen Banciu se definesc ca meditații filosofico-poetice asupra problemelor de strictă actualitate. Ideea proteică este disciplinată prin discursul epic clasicizant: ipoteză clar formulată, argumentație stufoasă cu glose mereu extinse în jurul ideii esențiale, corespondența analogică ori contrastantă a începutului cu finalul – pe scurt, compoziția de tipul *quod erat demonstrandum*.

Explorările micro- și macrocosmosului scot la iveală cristalizări memorabile ale gândului: „Numele este timp. Ființa pământească este spațiu.” (*Dubla prezență*, vol. *Exerciții de exil interior*, p. 133); „Trăim sub spectrul unui expresionism tragic, pictat în culori vii în jurul buzelor și ochilor” (*Expresionism*, p. 120); „dragostea în sine e un fel de uitare a restului lumii, o concentrare pe spațiul strâmt dintre două ființe devenite una singură” (*Cyber-sentimentul*, p. 96); „Filosofia e, de la Platon încoace, calea de a te împăca definitiv cu negarea.” (*Blestemul creației*, vol. *Exerciții de exil interior*, p. 81); „Compozitorii, scriitorii, poeții, actorii sunt orbi. Se mulțumesc cu lumina interioară, ca icoanele” (*Limita cercului*, vol. *Exerciții de exil interior*, p. 135); „Grecii aveau temple gândite pitagoreic ca niște compoziții muzicale” (*Axioma efemerului*, vol. *Exerciții de exil interior*, p. 227); „Singurătatea e starea de grație a cosmosului” (*Zâmbetul cosmic al neantului*, vol. *Exerciții de exil interior*, p. 176).

Deopotrivă se cristalizează convingerea că, în pofida exilului interior și exterior al conștiinței ultragiante, persistă o geană de lumină pentru creația artistică și devotații ei: „Șansa artistului, a creatorului stă în iubirea lui păgână a semenilor, a tot ce e pământesc și celest, a propriei credințe în arta lui, dincolo de care poate să facă orice.” (*Iubește, și fă ce vrei!*, vol. *Grădina lui Epicur*, p. 228)

Un *Rai personal*, încheiat din paginile scrise, presupune un exil interior. Citându-l pe Andrei Pleșu, care făcea trimitere la discursul ținut de sociologul Wolf Lepenies cu ocazia decernării Premiului Păcii de la Frankfurt: „din turnul de fildeș se vede, uneori, foarte departe”.

Al cincilea volum de eseuri al lui Paul Eugen Banciu, *Omul abstract*, poartă pe copertă o reproducere după un tablou al pictorului manierist Arcimboldo: *Bibliotecarul*, adică personajul alcătuit din cărți. Dintre tomuri veghează însă o privire melancolică, expresia ființei gânditoare ce-a asimilat materia scrisă, infuzând-o apoi cu substanța propriilor reflecții. Nu s-ar fi putut găsi o încifrare mai potrivită pentru personalitatea eseistului și pentru mesajul seriei inaugurate cu unsprezece ani în urmă.

Omul abstract întregește firesc seria și imaginea asupra concepției prozatorului timișorean despre artă, literatură, condiția creatorului în actualitatea românească. Laitmotivele celor cinci volume descriu un decaedru sau încrustează un decalog al bibliotecarului.

Unu. Artistul aflat la confluența a două zbu-ciumate milenii și constrâns să împace în sine nevoia imperioasă de creație cu rolul de ins social se împărtășește din esența lui Janus bifrons – simbol esențial pentru manierism și baroc, după Gustav-René Hocke, respectiv Eugenio d'Ors. Dualitatea sa inerentă transpare din eseurile *Cu picioarele pe pământ*, *Pasărea și limba ei*, *Seducția diferenței*, *Ora de lehamite*, *Exerciții de libertate*, reunite în volumul *Picătura de cucută*. Damnarea artistului devine evidentă prin așezarea sa între două universuri: „unul al condițiilor necesare supraviețuirii în societate”, iar celălalt „universul particular”, „tot mai erodat” (*Damnarea*, vol. *Omul abstract. Eseuri*, Timișoara, Editura Anthropos, 2008, p. 128).

Doi. Receptarea sceptică a contingentului motivează substituirea aforismului cartezian *Cuget, deci exist* cu adagiul în spirit cioranian *Sufăr, deci exist* (*Seducția diferenței*, vol. *Picătura de cucută*).

Trei. Detașarea obligatorie pentru o percepție lucidă are ca efect înstrăinarea: „Sunt un străin pe un pământ ce se înstrăinează sub mine prin oamenii care-l calcă.” (*Plângerile lui Baruc*, vol. *Înfinitul rău*, p. 187) Pe de altă parte, a apărut însă un tip uman reprezentativ pentru secolul nostru, *omul abstract* ivit din paradoxul epocii: nevoia de comunicare rapidă, prin intermediul tehnologiilor sofisticate, a dus la depersonalizare, indiferență și solitudine,

atribute ale noncomunicării. Portretul începe șocant: „Poate fi un substantiv masculin, în gramatică, și feminin în realitate, poate fi o cifră ce anunță morți într-un cataclism sau act terorist sau accident, poate fi o culoare, un ADN oarecare, un sunet violent, de disperare, sau o șoaptă. Omul abstract e dincolo de persoana a treia, într-o depărtare aleatorie, o nebuloasă dintr-o abia descoperită galaxie...” (*Omul abstract*, p. 135). El nu se asociază cu amintirea, cu arta sau cultura, fiind definibil drept „nimicul cuiva necunoscut” (p. 141). Ca parte componentă a sufletului omului contemporan, omul abstract înseamnă izolarea completă de oamenii concreți, conștiința propriei efemerități, unită cu „un acut sentiment de inutilitate” (p. 144).

Patru. Starea de creație presupune o trăire extremă, îmbrățișarea apoteozei sau cufundarea în damnare: „Scrișul cere o stare specială, de iluminare sau depresie, de surescitare sau calm” (*Sindromul ciclotimic*, vol. *Infinitul rău*, p. 73). Dacă deja din volumul *Infinitul rău* exilul interior este privit ca fiind „ultimul refugiu” (p. 67), *Exerciții de exil interior* se construiește în jurul ideii valențelor fertile, conținute în turnul de fildeș. În *Omul abstract* turnul de fildeș se convertește în casa-refugiu unde scriitorul se retrage pentru a crea: „O insulă, un om, o mașină de scris și niște coli albe, un univers deloc static, încărcat cu greutatea pământului de dedesupt, cu lumina cerului de deasupra, încercând să descopere de ce ființa

umană a devenit atât de rece în fața adevărilor vieții ei a celorlalți..." (*Insula*, p. 182). Scrisul însuși dobândește însemnele exilului interior: „Și-n fond, fiecare pagină de manuscris e treapta unei scări dintr-un exil interior din lumea imediată. Un exil de bună voie ce nu se poate realiza decât pe o insulă, cum e aceasta, dobândită neașteptat, cu aproape două decenii urmă." (*Ibid.*, p. 182)

Cinci. Pentru ca artistul să-și salveze conștiința și talentul, dezideratul suprem este pacea „isihastă", „zen-budistă", „brahmană" sau „yoghină", după cum se arată în eseul *Deșert* din volumul *Infinitul rău* (p. 91).

Șase. Scriitorul schimbă măști întru căutarea adevăratei esențe: se oglindește în Don Quijote (*Don Quijote: „Confessiones"*, vol. *Grădina lui Epicur*, pp. 177-178), se întrupează într-un „centurion peste cărți" (*Sibila din Delphi*, vol. *Exerciții de exil interior*, p. 69) își alege ca modele scribul egiptean și iconarul bizantin (*Umbra scribului*, vol. *Exerciții de exil interior*, p. 75). În eseul *Visele vârstelor* din volumul *Omul abstract* se regăsește motivul bătrânului iconar în miezul reflecțiilor asupra relației om-timp-aspirații-posibilități.

Șapte. Scrisul se relevă ca mijloc pentru a atinge catharsisul, creația literară îndeplinește un rol soteriologic: „Scriind acestea simt că mă eliberez de un balast confuz pe care-l duc în mine, dezvăluindu-i celui de azi un ciudat personaj de carte, cu o viață tumultoasă, cu căderi și extazuri, cu iubire

și ură, cu cinismul și nepăsarea celui odată tânăr față de chiverniseala celor bătrâni..." (*Oglindirea (II)*, vol. *Omul abstract*, pp. 25-26). Actul creației semnifică autocunoaștere: „Nevoia de-a comunica aceste gânduri [...] mă apropie mai mult de mine..." (*Ibid.*, p. 26).

Opt. În prelungirea volumelor anterioare, *Omul abstract* reia tema dezinteresului contemporan pentru cultură (*Parcul de distracții*), a îndepărtării de carte în favoarea filmului (*Spectatorul de DVD-uri*), a absenței modelelor culturale (*Pentru cine citim*). Degradarea axiologică a lumii contemporane reprezintă începutul unui drum către apocalipsă: „Scara valorilor, asigurată de câteva zeci de veacuri de cultură, se va răsturna..."; „Semelele înstrăinării de sine sunt prea certe deja în toată omenirea ca jocul să mai continue peste timp." (*Spectatorul de DVD-uri (II)*, p. 93)

Nouă. Iubirea este cealaltă forță soteriologică în existența unui artist, o experiență spirituală pe care artistul o prelungește până la adânci bătrâneți „și o transformă în metafore depărtate de omul viu căruia îi sunt dedicate." (*Muze și icoane (I)*, vol. *Omul abstract*, p. 237). Pentru creatorul de artă, funcționează identitatea muză-icoană, dragostea se relevă ca salvare din „absurditatea mișcării prin viață" (*Ibid.*, p. 237).

Zece. Creatorii sunt sortiți să înfrunte sciziunea tragică dintre „cele două categorii, a creatorilor de artă și a receptorilor", între care „s-a produs o

crevasă psihologică” (*Realitatea dinamică (I)*, vol. *Omul abstract*, p. 199), precum și desconsiderarea: „Pentru toți ceilalți aceștia fac parte din lumea rataților, a celor care cred doar în himere, când de fapt toți năzuiesc pe urma unor iluzii deșarte.” (*Realitatea dinamică (II)*, vol. *Omul abstract*, p. 205)

Și totuși, blestemul creației rămâne o povară de care creatorii adevărați nu vor să fie izbăviți: „Scriem pentru că în viață totul este limitat și pentru că, neîndoios, există un blestem al creației.”⁴

CONCLUZII

„Întrebarea dacă Paul Eugen Banciu e povestitor sau constructor s-a pus dar, ridicând-o, ne împotmolim într-o falsă dilemă. Prozatorul timișorean e și una și alta. Are apetitul «dunărenilor», descinși dintr-o «țară magnifică de povestitori», înclinând spre stufozitate și inserturi lirice; dar și neascunsă grijă pentru arhitectura narativă, asimilând formulele moderne, vădind subtilități compoziționale, variind registrul de la o carte la alta.”¹ Sintagma *povestitor și constructor* pare să descrie soluția optimă pentru a capta bogăția de idei și trimiteri culturale în forme organizate. „Paul Eugen Banciu este un profesionist al scrisului. Se vede, în tot ce scrie, maestrul care știe tot despre lumea romanului său, înainte de a se apuca de scris. E un constructor migălos și, poate de aceea, pare ușor golit de viață, deși viața «gâlgâie» în romanele sale. Stăpânește, îmi vine să cred, până la detalii substanța viitoarei cărți. Improvizația e provocată anterior punerii romanului în pagină. Dacă ești un cititor atent, ai delicii pline de rafinament, pentru că există în proza sa o omogenitate perfectă a scrierii, a motivațiilor, a provocărilor: Paul Eugen Banciu nu deschide o

paranteză fără să o închidă și nu dă drumul în excursul narativ unei *metafore* care să nu aibă corespondent peste, să zicem, 100 de pagini.”²

În opera vastă a scriitorului se pot dezghioca mituri și simboluri recurente, motivele centrale ale unor cărți se prefigurează în romanele anterioare sau se regăsesc, mai târziu, cu noi conotații.

Pentru un „centurion peste cărți” (*Exerciții de exil interior: Eseuri, Scriptorium*, Serie îngrijită de Lucian Alexiu, Timișoara, Editura Anthropos, 2006, p. 69), fascinat de siluetele evanescente ale scribului egiptean și iconarului bizantin, simbolurile legate de transfigurarea artistică dobândesc, în mod natural, o importanță covârșitoare. Ficțiunea își relevă capacitatea de a transfigura existența (*Muflonul*), de a-și proba virtuțile compensatorii (*Demonul discret*) sau, dimpotrivă, dublează realitatea ca univers paralel (*Casa de pânză*). Poveștile sunt menite să umple ceasurile de singurătate și să hrănească spiritul (*Sărbătorile, Casa Ursei Mari*), ori să dezvăluie adevăruri despre vremuri de opresiune, precum *obsedantul deceniu* (*Noaptea strigoilor*). Narațiunea îndeplinește funcții variate: tentativă de apropiere (*Casa Ursei Mari*), strategie de subjugare (*Sărbătorile*), alternativă pentru posesiunea sexuală (*Muflonul*), seducție inconștientă, când ia forma spovedaniei (*Zigguratul*).

Călătoria inițiatică și navigația, inclusiv variantele diferit nuanțate ale mijlocului de transport acvatic – barca, luntrea, corabia, arca (*Demonul*

discret, *Casa de pânză*, *Noaptea strigoilor*) – conferă substanță și adâncime itinerariului narativ.

Semnificația unor motive se schimbă de la o carte la alta: zburătorul ca întrupare a dorului tainic al femeii din *Casa Ursei Mari* devine, în *Sărbătorile*, semn de rău augur, iar în *Muflonul* și *Marii fericiți* denotă demitizarea ironică. Autorul utilizează curent parodia, cu referire la picturile lui Botticelli (*Demonul discret*, *Muflonul*), Jan van Eyck (*Muflonul*, *Casa de pânză*) și sculptura lui Donatello (*Demonul discret*), sugerând astfel desacralizarea idealului clasic.

Diversitatea caracterelor din romanele lui Paul Eugen Banciu însumează personaje arhetipale (Femeia Marii), abisale (Magdalena), problematice (Remeșan), alegorice (Ulrich), simbolice (Burna). Protagonistii din toate romanele își asumă rolul de *raisonneur*, dar nu în exclusivitate, preferată fiind focalizarea multiplă. În seria *Traversarea cercului*, autorul reia, în fiecare carte, un anume actant, menit să-i întrupeze viziunea: intelectualul inadaptat, ce se confruntă cu o lume meschină și ostilă. În imediată apropiere se află tipul vinovatului fără vină: Gugu (*Zigguratul*), Matei Pânzariu (*Demonul discret*). Se întâlnesc frecvent persecuția, tortura și autoflagelarea psihică, mai multe personaje se simt vâdate (Mihai din *Marii fericiți*, Femeia Marii, Remeșan, Ieremia).

Uneori, cei care poartă același prenume împărtășesc și esențe asemănătoare: Mihai, filosoful

atins de sfințenie (*Marii fericite*), Mihai Constant, medicul faustic și (al)chimistul Mihai Căndea (*Luna neagră*); cele două Monica – oportunista (*Noaptea strigoilor*), respectiv intriganta răzbunătoare (*Marii fericite*). Mathei / Matei Pânzariu, memorialist abia întrezărit în *Zigguratul* și erou în *Demonul discret*, uniți doar prin legătura de origine cu Burna și prin destinul întreșut cu funcția diegetică, ar putea constitui două fațete ale aceleiași ființe sau variațiuni pe un singur tipar sufletesc. Reflectarea personajelor unele în celelalte conduce la motivul dublului (*Muflonul*, *Zigguratul*, *Noaptea strigoilor*).

Pe de altă parte, se constată ambiguitatea femininului: Estera din *Muflonul* păstrează trăsături din personalitatea reginei biblice, pe când omonima ei, din *Casa de pânză*, se înscrie într-o tripletă a femeilor malefice, alături de Alexandra / Sanda (*Remora*) și Ilona (*Marii fericite*); există trei personaje feminine, cu profiluri distincte, numite Sanda (*Noaptea strigoilor*, *Remora* și *Somonul roșu*).

Coincidentia oppositorum traduce nostalgia armoniei în iubire, iar meditația asupra erosului și mariajului se materializează în motive ce expun diverse situații: perechea de la început de lume, Adam și Eva (*Noaptea strigoilor*³, *Remora*); cuplul în istorie, în *illo tempore* și în oniric (*Casa Ursei Mari*, *Sărbătorile*); căsnicia aparent fericită (*Muflonul*, *Casa de pânză*); androginul – femeia suficientă sieși, cumulând

atribute masculine (*Casa Ursei Mari*), tentativa de regăsire a perfecțiunii mitologice (*Noaptea strigoilor*), reunificarea nesperată a modelului desăvârșit (*Somonul roșu*).

Don Quijote, în care romancierul se recunoaște (*Grădina lui Epicur*), rămâne o figură emblematică pentru personajele sale ce creează: scriitorul Olaru, pictorul Zenovian (*Muflonul*), Matei cel izbăvit de imaginație (*Demonul discret*). Și alte motive, preluate din literatura universală, adâncesc sensurile romanelor: Iona în burta chitului (*Sărbătorile, Casa de pânză, Remora*), fantoma din *Hamlet* (*Noaptea strigoilor, Muflonul, Casa de pânză*), războiul troian – combinatul joacă rolul calului de lemn, dar un adevărat Odysseus nu poate fi găsit nici în vechea Burnă, nici în cea nouă (*Reciful*), Ana își țese covorul *imago mundi*, ținând pețitorul la distanță (*Sărbătorile*), Paula se transpune în povestea Penelopei (*Zigguratul*), Victor proiectează, zeflemitor, imaginea navigatorului și a țesătoarei casnice asupra cuplului de prieteni (*Muflonul*).

Romanele lui Paul Eugen Banciu (circumscrise sau nu celor două serii romanești, *Ciclul Burnei* și *Traversarea cercului*), precum și celelalte volume de proză, realizează un râvnit deziderat estetic, unitatea în varietate. Jocul semnificațiilor, niciodată dezvăluite până la capăt, constituie o pledoarie pentru opera deschisă: „E o poveste [...] și poți să înțelegi din ea orice.” (*Muflonul*, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 217)

NOTE

Argument

¹ Cornel Ungureanu, *Paul Eugen Banciu, Casa Ursei Mari*, „Orizont”, nr. 6, 1979, p. 2

² Marcel Pop-Corniș, *Între narațiunea baladescă și romanul parabolic*, „Orizont”, nr. 15, 1979, p. 3

³ Vasile Chifor, *Romanul unui oraș*, „Tribuna”, 1979, nr.41, p. 2

⁴ Adrian Dinu Rachieru, *Comunități de tranziție*, „Luceafărul”, nr. 15, 1985, p. 1

⁵ Alexandru Ruja, *Dicționar al scriitorilor din Banat*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005, p. 74

⁶ Brândușa Armanca, *Romane ale spațiului provincial*, „Orizont”, nr. 33, 1984, p. 4

⁷ Ion Arieșanu, *Teme și caractere*, „Orizont”, nr.15, 1979, p.1

1.Femininul arhetipal

¹ Dorin Murariu, *Umbra scribului. Eseu asupra prozei lui Paul Eugen Banciu*, Timișoara, Hestia & Anthropos, 2008, p. 36

² *Ibid.*, p. 42

³ Cornel Ungureanu, *Paul Eugen Banciu, Casa Ursei Mari*, „Orizont”, nr. 6, 1979, p. 2

⁴ Cf. Laurențiu Ulici, *Romancieri (IV)*, „România literară”, nr. 11, 1979, p. 11

⁵ Cf. Mircea Mihăieș, *Rătăcirii calculate*, „Luceafărul”, nr. 37, 1980, p. 3

⁶ Cf. Marcel Pop-Corniș, *Între narațiunea baladescă și romanul parabolic*, „Orizont”, nr. 15, 1979, p. 3

⁷ Vasile Chifor, *Paul Eugen Banciu, Casa Ursei Mari*, „Steaua”, nr. 7, 1979, p. 54

⁸ Cf. Marian Odangiu, *Conștiință colectivă și formulă românească*, „Orizont”, nr. 15, 1979, p. 3

⁹ Florența Albu, *Debut: Paul Eugen Banciu*, „Viața românească”, nr. 7, 1979, p. 56

¹⁰ Brândușa Armanca, *Romane ale spațiului provincial*, „Orizont”, nr. 33, 1984, p. 4

¹¹ George Șerban, *Realitate fictivă și ficțiune reală*, „Orizont”, nr. 15, 1979, p. 3

¹² Cf. Vasile Chifor, *op. cit.*, p. 54

¹³ Marcel Pop-Corniș, *op. cit.*, p. 3

¹⁴ Alexandru Ruja, *Redescoperirea miturilor*, „Luceafărul”, nr. 42, 1986, p. 3

¹⁵ Cf. Alexandru Ruja, *op. cit.*, p. 3

¹⁶ Nicolae Manolescu, *Două debuturi*, „România literară”, nr. 27, 1979, p. 9

¹⁷ Cf. Marian Odangiu, *op. cit.*, p. 3

¹⁸ Cf. Brândușa Armanca, *op. cit.*, p. 4

¹⁹ Cf. Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 9

²⁰ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 9

²¹ Laurențiu Ulici, *op. cit.*, p. 11

²² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995, vol. III (P-Z), p. 484

²³ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1983, p. 755

²⁴ Cf. Victor Kernbach, *op. cit.*, p. 755

²⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. cit., p. 485

²⁶ Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 2

²⁷ Cf. Marian Odangiu, *op. cit.*, p. 3

²⁸ Cf. Laurențiu Ulici, *op. cit.*, p. 11; v. și Florența Albu, *op. cit.*, 1979, p. 56

²⁹ Cf. Alexandru Ruja, *op. cit.*, p. 3

- ³⁰ Cf. Vasile Chifor, *op. cit.*, p. 54
- ³¹ Cf. Victor Kernbach, *op. cit.*, pp. 232, 719
- ³² Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 9
- ³³ Vasile Chifor, *op. cit.*, p. 54
- ³⁴ Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, vol. I (*Vieșuitoarele pământului și ale apei*), București, Editura Minerva, 1986, p. 175
- ³⁵ Cf. Mihai Coman, *op. cit.*, pp. 174-183
- ³⁶ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. cit., pp. 416-419
- ³⁷ Cf. Marcel Pop-Corniș, *op. cit.*, p. 3
- ³⁸ Brândușa Armanca, *op. cit.*, p. 4
- ³⁹ Cf. Lucia Apolzan, apud Ion Ghinoiu, *Vârstele timpului*, București, Editura Minerva, 1988, p. 90
- ⁴⁰ Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 87
- ⁴¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. cit., p. 419
- ⁴² *Ibid.*, p. 419
- ⁴³ Ion Ghinoiu, *Vârstele timpului*, București, Editura Meridiane, 1988, p. 86
- ⁴⁴ Cf. Brândușa Armanca, *op. cit.*, p. 4
- ⁴⁵ Vasile Chifor, *op. cit.*, p. 54
- ⁴⁶ Cf. Florența Albu, *op. cit.*, p. 56; Marcel Pop-Corniș, *op. cit.*, p. 3; Mircea Mihăieș, *op. cit.*, p. 3
- ⁴⁷ Cf. Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan*, vol. II, Cluj, Editura Presa Universitară Clujeană, 1998, p. 160
- ⁴⁸ Cf. Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 9
- ⁴⁹ Cf. Mircea Mihăieș, *op. cit.*, p. 3
- ⁵⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. cit., p. 80
- ⁵¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II (*E-O*), p. 210
- ⁵² Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II (*E-O*), pp. 209-210

2. Refugii

¹ Marcel Pop-Corniș, *Paul Eugen Banciu și arhitectura narațiunii*, „Orizont”, nr. 20, 1980, p. 3

² Mircea Mihăieș, *Rătăcirii calculate*, „Luceafărul”, nr. 37, 1980, p. 3

³ Cf. Mircea Mihăieș, *op. cit.*, p. 3

⁴ Cf. Dorin Murariu, *Umbra scribului. Eseu asupra prozei lui Paul Eugen Banciu*, Timișoara, Hestia & Anthropos, 2008, p. 72

⁵ v. și Vasile Chifor, *Romanul unui oraș*, „Tribuna”, nr. 41, 1979, pp. 2-3 și Mircea Mihăieș, *op. cit.*, p. 3

⁶ Cf. Mircea Mihăieș, *op. cit.*, p. 3

⁷ Cf. Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 70

⁸ Cf. Vasile Chifor, *op. cit.*, p. 2

⁹ Vasile Chifor, *op. cit.*, pp. 2-3

¹⁰ Mircea Mihăieș, *op. cit.*, p. 3

¹¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995, vol. I (A-D), p. 300

¹² Cf. Marian Odangiu, *Conștiința colectivă și formula românească*, „Orizont”, nr. 15, 1979, p. 3

¹³ Marcel Pop-Corniș, *op. cit.*, p. 3

¹⁴ Cf. Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 72

¹⁵ v. și Marian Odangiu, *Prozatori la a doua carte*, „Orizont”, nr. 21, 1981, p. 3

¹⁶ Cf. Mircea Mihăieș, *op. cit.*, p. 3

¹⁷ v. și Marcel Pop-Corniș, *op. cit.*, p. 3

¹⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II (E-O), p. 156

¹⁹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II (E-O), pp. 155-156

²⁰ Cf. Marcel Pop-Corniș, *Între narațiunea baladescă și romanul parabolic*, „Orizont”, nr. 15, 1979, p. 3

²¹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II (E-O), pp. 156-157

²² Mircea Mihăieș, *op. cit.*, p. 3

²³ Dorin Murariu, *op. cit.*, pp. 71-72

²⁴ Mircea Mihăieș, *op. cit.*, p. 3

²⁵ Vasile Chifor, *op. cit.*, p. 3

²⁶ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 73

²⁷ Vasile Chifor, *op. cit.*, p. 3

²⁸ Cf. Alexandru Ruja, *Eroul întemeietor*, „Luceafărul”, nr. 11, 1987, p. 3

²⁹ v. și Vasile Chifor, *op. cit.*, p. 2 și Marcel Pop-Corniș, *Între narațiunea baladescă și romanul parabolic*, p. 3

³⁰ Marcel Pop-Corniș, *Paul Eugen Banciu și arhitectura narațiunii*, p. 3

³¹ Idem, *Între narațiunea baladescă și romanul parabolic*, p. 3

3. Viața ca ritual

¹ Adrian Dinu Rachieru, *Comunități de tranziție*, „Luceafărul”, nr. 15, 1985, p. 7

² Cf. Marcel Pop-Corniș, *Paul Eugen Banciu*, „Orizont”, nr. 2, 1983, p. 2

³ Cornel Ungureanu, *Pe cont propriu*, „Orizont”, nr. 52, 1987, p. 4

⁴ Cf. Val Condurache, *Paul Eugen Banciu: Sărbătorile*, „Transilvania”, nr. 3, 1982, p. 5

⁵ Cf. Dorin Murariu, *Umbră scribului. Eselu asupra prozei lui Paul Eugen Banciu*, Timișoara, Hestia & Anthropos, 2008, pp. 46-47

⁶ Adrian Dinu Rachieru, *op. cit.*, p. 7

⁷ Cf. Marcel Pop-Corniș, *op. cit.*, p. 2

⁸ Brândușa Armanca, *Romane ale spațiului provincial*, „Orizont”, nr. 33, 1984, p. 4

⁹ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 49

¹⁰ Adrian Dinu Rachieru, *op. cit.*, p. 7

¹¹ Alexandru Ruja, *Redescoperirea miturilor*, „Luceafărul”, nr. 42, 1986, p. 3

¹² Val Condurache, *op. cit.*, p. 5

¹³ Cf. Alexandru Ruja, *op. cit.*, p. 3

¹⁴ Cf. Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan*, vol. II, Cluj, Editura Presa Universitară Clujeană, 1998, p. 160

¹⁵ Cf. Val Condurache, *op. cit.*, p. 5

¹⁶ Cf. Anton Cosma, *op. cit.*, pp. 160-161

¹⁷ Cf. Cornel Ungureanu, *Paul Eugen Banciu schimbă prefixul*, „Orizont”, nr. 17, 1993, p. 2

¹⁸ Cf. Adrian Dinu Rachieru, *Studiu de etapă*, „Luceafărul”, nr. 15, 2005, p. 5

¹⁹ Adrian Dinu Rachieru, *Comunități de tranziție*, p. 7

²⁰ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 64

²¹ Val Condurache, *op. cit.*, p. 5

²² Cf. Marcel Pop-Corniș, *op. cit.*, p. 2

²³ Cf. Brândușa Armanca, *op. cit.*, p. 4

²⁴ Cf. Val Condurache, *op. cit.*, p. 5

²⁵ Cf. Dorin Murariu, *op. cit.*, pp. 62-63

²⁶ Cf. Marcel Pop-Corniș, *op. cit.*, p. 2

²⁷ Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, București, Editura Humanitas, 1994, pp. 48-49

²⁸ Cf. Marcel Pop-Corniș, *op. cit.*, p. 2

²⁹ Cf. Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 57

³⁰ Cf. Dorin Murariu, *op. cit.*, pp. 59-60

³¹ Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, București, Editura Humanitas, 1992, p. 59

³² Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 68

³³ Val Condurache, *op. cit.*, p. 5

³⁴ Brândușa Armanca, *op. cit.*, p. 4

³⁵ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 65

³⁶ Adrian Dinu Rachieru, *Studiu de etapă*, p. 5

³⁷ Cf. Brândușa Armanca, *op. cit.*, p. 4

³⁸ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 67

³⁹ Ion Ghinoiu, *Vârstele timpului*, București, Editura Meridiane, 1988, pp. 19-20

⁴⁰ Cf. Ion Ghinoiu, *op. cit.*, pp. 20-21

⁴¹ Cf. Ion Ghinoiu, *op. cit.*, pp. 79, 282

⁴² Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 284

⁴³ Cf. Marcel Pop-Corniș, *op. cit.*, p. 2

⁴⁴ Cf. Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 51

⁴⁵ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 68

⁴⁶ Cf. Gaston Bachelard, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, București, Editura Univers, 1995, p. 75

⁴⁷ Cf. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 84

⁴⁸ Cf. Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 120-122

⁴⁹ Cf. Gaston Bachelard, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, București, Editura Univers, 1997, p. 146

⁵⁰ Cf. Gaston Bachelard, *Aerul și visele*, p. 109

⁵¹ Cf. Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, București, Editura Univers, 1989, p. 99

⁵² Cf. Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinței*, București, Editura Univers, 1998, pp. 11, 18

⁵³ Cf. Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile odihnei*, București, Editura Univers, 1999, pp. 101-102

⁵⁴ Val Condurache, *op. cit.*, p. 5

⁵⁵ Tudorel Urian, *Paul Eugen Banciu și strategia sa narativă*, „Orizont”, nr. 51, 1985, p. 2

4. Terasse polisemantice

¹ Adrian Dinu Rachieru, *Invenția grifonică*, „Orizont”, nr. 17, 1986, p. 6

² Dorin Murariu, *Umbra scribului. Eseu asupra prozei lui Paul Eugen Banciu*, Timișoara, Hestia & Anthropos, 2008, p. 79

³ Cf. Cornel Ungureanu, *Realul și posibilul*, „Orizont”, nr. 11, 1983, p. 2

⁴ Cf. Adrian Dinu Rachieru, *Sub acoperișul parabolei*, „Orizont”, nr. 35, 1988, p. 2

⁵ Dorin Murariu, *op. cit.*, pp. 82-83

⁶ Cf. Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 77

⁷ Dorin Murariu, *op. cit.*, pp. 77-78

⁸ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995, vol. III (P-Z), pp. 59-60

⁹ Sultana Craia, *Ficțiunea și realul*, „Luceafărul”, nr. 5, 1983, p. 1

¹⁰ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 79

¹¹ *Ibid.*, p. 78

¹² Cf. Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 61

¹³ Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 61-63

¹⁴ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. cit., pp. 201-202

¹⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. cit., p. 202

¹⁶ Corin Braga, *Paul Eugen Banciu, Zigguratul*, „Tribuna”, nr. 31, 1983, p. 3

¹⁷ Sultana Craia, *op. cit.*, p. 7

¹⁸ Brândușa Armanca, *Romane ale spațiului provincial*, „Orizont”, nr. 33, 1984, p. 4

¹⁹ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 75

²⁰ *Ibid.*, p. 76

²¹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. cit., pp. 495-496

²² Cf. Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 50-53

²³ Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, București, Editura Humanitas, 1992, pp. 39-40

²⁴ Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 2

²⁵ Cf. Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 2

²⁶ Adrian Dinu Rachieru, *Studiu de etapă*, „Luceafărul”, nr. 15, 2005, p. 5

²⁷ Cf. Sultana Craia, *op. cit.*, pp. 1,7

²⁸ Cf. Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 2

- ²⁹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I (A-D), p. 140
- ³⁰ Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, vol. I (*Vieșuitoarele pământului și ale apei*), București, Editura Minerva, 1986, p. 78
- ³¹ Cf. Mihai Coman, *op. cit.*, pp. 80-81
- ³² Mihai Coman, *op. cit.*, p. 86
- ³³ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 81
- ³⁴ Corin Braga, *op. cit.*, p. 3
- ³⁵ Cf. Dorin Murariu, *op. cit.*, pp. 81-82
- ³⁶ Corin Braga, *op. cit.*, p. 3
- ³⁷ Cf. Sultana Craia, *op. cit.*, p. 1
- ³⁸ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 79
- ³⁹ *Ibid.*, p. 77
- ⁴⁰ Cf. Adrian Dinu Rachieru, *Sub acoperișul parabolei*, p. 2
- ⁴¹ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 83
- ⁴² Corin Braga, *op. cit.*, p. 3
- ⁴³ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III (P-Z), pp. 37-39
- ⁴⁴ Sultana Craia, *op. cit.*, p. 7
- ⁴⁵ Brândușa Armanca, *op. cit.*, p. 4
- ⁴⁶ Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 2

5. Cartea oglinzilor

- ¹ Adrian Dinu Rachieru, *Invenția grifonică*, „Orizont”, nr. 17, 1986, p. 6
- ² Cf. Dorin Murariu, *Fluxul epic*, „Orizont”, nr. 25, 1987, p. 2
- ³ Cf. Adrian Dinu Rachieru, *op. cit.*, p. 6
- ⁴ Dorin Murariu, *Umbra scribului. Eseu asupra prozei lui Paul Eugen Banceu*, Timișoara, Hestia & Anthropos, 2008, p. 103
- ⁵ Adrian Dinu Rachieru, *op. cit.*, p. 6

⁶ Cornel Munteanu, *Paul Eugen Banciu, Muflonul*, „Familia”, nr. 5, 1989, p. 4

⁷ Titus Popescu, *Jurnal de lectură*, „Transilvania”, nr. 10, 1986, p. 39

⁸ Dorin Murariu, *Umbra scribului*, p. 103

⁹ Jurgis Baltrušaitis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni*, București, Editura Meridiane, 1981, p. 19

¹⁰ Cf. Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, București, Editura Minerva, 1977, vol. II, pp. 211-213

¹¹ Aureliu Goci, „Tradițional” și „modern”, „Luceafărul”, nr. 26, 1989, p. 6

¹² Mircea Vasilescu, *Creație și realitate*, „România literară”, nr. 30, 1986, p. 11

¹³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995, vol. I (A-D), p. 471

¹⁴ Dorin Murariu, *Umbra scribului*, p. 106

¹⁵ Gheorghe Perian, *Paul Eugen Banciu, Muflonul*, „Familia”, nr. 11, 1986, p. 2

¹⁶ Aureliu Goci, *op. cit.*, p. 6

¹⁷ Jurgis Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 79

¹⁸ Cf. Jurgis Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 264

¹⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. cit., p. 472

²⁰ Aureliu Goci, *op. cit.*, p. 6

²¹ Dorin Murariu, *Umbra scribului*, p. 104

²² *Ibid.*, p. 115

²³ v. și Dorin Murariu, *Umbra scribului*, p. 107

²⁴ Titus Popescu, *op. cit.*, p. 39

²⁵ Dorin Murariu, *Umbra scribului*, p. 108

²⁶ Jurgis Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 290

²⁷ Cornel Munteanu, *op. cit.*, p. 4

²⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II (E-O), p. 130

²⁹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II (E-O), pp. 130-131

³⁰ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II (E-O), pp. 113-114

³¹ Jorge Luis Borges, Margarita Guerrero, *Cartea ființelor imaginare*, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 118

6. Povestea ca mântuire

¹ Dorin Murariu, *Umbra scribului. Eseu asupra prozei lui Paul Eugen Banciu*, Timișoara, Hestia & Anthropos, 2008, p. 148

² Radu Cernătescu, *Întoarcerea romanului risipitor*, „Luceafărul”, nr. 24, 1995, p. 5

³ Claudia Țățu, *Casa de pânză: adăpost sau locuință?*, „Orizont”, nr. 8, 1995, p. 5

⁴ Cf. Claudia Țățu, *op. cit.*, p. 5

⁵ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995, vol. I (A-D), pp. 227-228

⁶ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III (P-Z), p. 186

⁷ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II (E-O), pp. 299-300

⁸ Radu Cernătescu, *op. cit.*, p. 5

⁹ *Ibid.*, p. 5

¹⁰ *Ibid.*, p. 5

¹¹ Cf. Claudia Țățu, *op. cit.*, p. 5

¹² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II (E-O), pp. 211; 212

¹³ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II (E-O), p. 211

¹⁴ Radu Cernătescu, *op. cit.*, p. 5

¹⁵ *Ibid.*, p. 5

¹⁶ v. și Radu Cernătescu, *op. cit.*, p. 5

¹⁷ Radu Cernătescu, *op. cit.*, p. 5

¹⁸ Cf. Claudia Țătu, *op. cit.*, p. 5

¹⁹ Claudia Țătu, *op. cit.*, p. 5

²⁰ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I (A-D), pp. 256-258

²¹ Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, București, Editura Humanitas, 1992, pp. 50-51

²² Cf. Radu Cernătescu, *op. cit.*, p. 5

²³ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I (A-D), pp. 179-181

7. Un eldorado distopic

¹ Dorin Murariu, *Umbra scribului. Eseu asupra prozei lui Paul Eugen Banciu*, Timișoara, Hestia & Anthropos, 2008, p. 102

² Cornel Ungureanu, *Romanul alegoric și personajele sale neascultătoare*, „Orizont”, nr. 5, 1996, p. 10

³ Alexandru Ruja, *Dicționar al scriitorilor din Banat*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005, pp. 74-75

⁴ Cf. Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 89

⁵ Cf. Dorin Murariu, *op. cit.*, pp. 87-88

⁶ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 87

⁷ Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 10

⁸ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995, vol. II (E-O), pp. 332-333

⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I (A-D), p. 364

¹⁰ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I (A-D), p. 364

¹¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III (P-Z), p. 487

¹² Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 10

¹³ *Ibid.*, p. 10

¹⁴ Cf. Dorin Murariu, *op. cit.*, pp. 96-97

¹⁵ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 102

8. Martori și strigoi

¹ Dorin Murariu, *Umbra scribului. Eseu asupra prozei lui Paul Eugen Banciu*, Timișoara, Hestia & Anthropos, 2008, p. 116

² Adrian Dinu Rachieru, *Hotelul purtat prin cer*, „Luceafărul”, nr. 3, 1997, p. 7

³ Cf. Constantin Buiciuc, *Paul Eugen Banciu*, vol. *Oglinda lui Narcis*, Timișoara, Editura Marineasa, p. 235

⁴ Adrian Dinu Rachieru, *op. cit.*, p. 7

⁵ Cornel Ungureanu, *Prozatorii, continuitate și alternative*, „Orizont”, nr. 1, 1997, p. 10

⁶ Ion Ghinoiu, *Vârstele timpului*, București, Editura Meridiane, 1988, p. 134

⁷ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995, vol. III (P-Z), pp. 23-24

⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. cit., p. 23

⁹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. cit., p. 318

¹⁰ Ion Ghinoiu, *op. cit.*, pp. 286-287

¹¹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II (E-O), p. 278

¹² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I (A-D), p. 364

9. Animale de pradă

¹ Mircea Mihaieș, *Creația este un control asupra vieții și a morții*, <http://www.orizontliterar.ro/mihaies.htm>, nr. 11, 2003

² Geo Vasile, *Viața Magdalenei pe când își vampiriza clamul*, „Luceafărul”, nr. 39, 1998, p. 16

³ Jorge Luis Borges, Margarita Guerrero, *Cartea ființelor imaginare*, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 155

⁴ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995, vol. III (P-Z), pp. 72-73

⁵ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. cit., p. 230

⁶ Mircea Mihăieș, *op. cit.*

⁷ Geo Vasile, *op. cit.*, p. 16

⁸ Constantin Dram, *Personajul și măștile sale*, „Convorbiri literare”, nr. 10, 1998, p. 24

⁹ v. și Cristina Chevereșan, *Când jocurile înlocuiesc realitatea*, „Orizont”, nr. 9, 1998, p. 23

¹⁰ Constantin Dram, *op. cit.*, p. 24

¹¹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II (E-O), p. 59

¹² Cf. Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, București, Editura Minerva, vol. II (*Viețuitoarele văzduhului*), 1988, p. 129

¹³ Geo Vasile, *op. cit.*, p. 16

¹⁴ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III (P-Z), pp. 37-38

¹⁵ Cf. Dorin Murariu, *Umbra scribului. Eseu asupra prozei lui Paul Eugen Banciu*, Timișoara, Hestia & Anthropos, 2008, p. 123

¹⁶ Cristina Chevereșan, *op. cit.*, p. 23

¹⁷ *Ibid.*, p. 23

¹⁸ Constantin Dram, *op. cit.*, p. 24

¹⁹ Cristina Chevereșan, *op. cit.*, p. 23

²⁰ Geo Vasile, *op. cit.*, p. 16

²¹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I (A-D), pp. 407-408

- ²² Cf. Mihai Coman, *op. cit.*, vol. cit., pp. 99-100
- ²³ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III (P-Z), p. 320
- ²⁴ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III (P-Z), pp. 319-320
- ²⁵ Cf. Mihai Coman, *op. cit.*, vol. cit., pp. 78-79
- ²⁶ Constantin Dram, *op. cit.*, p. 24
- ²⁷ Cristina Chevereșan, *op. cit.*, p. 23
- ²⁸ Geo Vasile, *op. cit.*, p. 16
- ²⁹ Constantin Dram, *op. cit.*, p. 24

10. Despre fericire

- ¹ Geo Vasile, *Patimile după Mihai și decăderea tribului*, „Contemporanul”, nr. 37, 2002, p. 6
- ² Gabriela Glăvan, *Despre fericire și demonii ei*, „Orizont”, nr. 2, 2001, p. 22
- ³ Cf. Gabriela Glăvan, *op. cit.*, p. 22
- ⁴ v. și Gabriela Glăvan, *op. cit.*, p. 22
- ⁵ Geo Vasile, *op. cit.*, p. 6
- ⁶ Dorin Murariu, *Umbra scribului. Eseu asupra prozei lui Paul Eugen Banciu*, Timișoara, Hestia & Anthropos, 2008, p. 130
- ⁷ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995, vol. II (E-O), p. 291
- ⁸ Gabriela Glăvan, *op. cit.*, p. 22
- ⁹ Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, București, Editura Humanitas, 1992, p. 65
- ¹⁰ *Ibid.*, pp. 21-24
- ¹¹ *Ibid.*, p. 55
- ¹² Cf. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 23
- ¹³ Geo Vasile, *op. cit.*, p. 6
- ¹⁴ Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 76, 98

¹⁵ *Ibid.*, p. 147

¹⁶ *Ibid.*, p. 162

¹⁷ Geo Vasile, *op. cit.*, p. 6

¹⁸ Gabriela Glăvan, *op. cit.*, p. 22

¹⁹ Dorin Murariu, *op. cit.*, pp. 111-112

²⁰ Cf. Brian P. Levack, *Vrăjitoarea*, vol. *Omul baroc*, Iași, Editura Polirom, 2000, pp. 258-266

²¹ Brian P. Levack, *op. cit.*, p. 274

²² *Ibid.*, p. 277

²³ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 133

²⁴ Cf. Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, vol. II (*Viețuitoarele văzduhului*), București, Editura Minerva, 1988, p. 85

²⁵ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III (*P-Z*), pp. 479-480

²⁶ Cf. Mihai Coman, *op. cit.*, pp. 85-86

²⁷ Gabriela Glăvan, *op. cit.*, p. 22

11. Somonul din bolul de sticlă

¹ Dorin Murariu, *Umbra scribului. Eseu asupra prozei lui Paul Eugen Banciu*, Timișoara, Hestia & Anthropos, 2008, p. 127

² Ioan Ardeleanu, *Un roman parabolic – Somonul roșu de Paul Eugen Banciu*, „Banat”, nr. 1-2, 2005, p. 2

³ Roxana Ursănescu, *În marginea destinului exemplar al Somonului roșu*, „Convorbiri literare”, nr. 3, 2005, p. 141

⁴ Ioan Ardeleanu, *op. cit.*, p. 2

⁵ Roxana Ursănescu, *op. cit.*, p. 141

⁶ v. și Alexandru Ruja, *Regresiunea în timp*, „Orizont”, nr. 5, 2005, p. 14

⁷ Constantin Buiciuc, *Paul Eugen Banciu*, vol. *Oglinda lui Narcis*, Timișoara, Editura Marineasa, 2010, p. 238

⁸ Roxana Ursănescu, *op. cit.*, p. 141

⁹ Cf. Ioan Ardeleanu, *op. cit.*, p. 2

¹⁰ Ioan Ardeleanu, *op. cit.*, p. 2

¹¹ Roxana Ursănescu, *op. cit.*, p. 141

¹² Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995, vol. III (P-Z), p. 72

¹³ Constantin Buiciuc, *op. cit.*, p. 239

12. Magicianul Faust

¹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995, vol. II (E-O), p. 243

² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. cit., pp. 243-244

³ Constantin Dram, *Nevoia pactului cu diavolul*, „Convorbiri literare”, nr. 10, 2005, p. 48

⁴ Constantin Buiciuc, *Paul Eugen Banciu*, vol. *Oglinda lui Narcis*, Timișoara, Editura Marineasa, 2010, p. 239

⁵ Constantin Dram, *op. cit.*, p. 48

⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. cit., p. 244

⁷ Constantin Buiciuc, *op. cit.*, p. 241

⁸ Constantin Dram, *op. cit.*, p. 49

⁹ Dorin Murariu, *Umbra scribului. Eseu asupra prozei lui Paul Eugen Banciu*, Timișoara, Hestia & Anthropos, 2008, p. 134

¹⁰ Cf. Cristian Ghinea, *Paul Eugen Banciu – dilema științei în umbra morții*, vol. *Pasajul discret*, Timișoara, Editura Anthropos, 2010, p. 15

¹¹ Constantin Buiciuc, *op. cit.*, p. 240

¹² Cf. Cristian Ghinea, *op. cit.*, p. 14

13. Litere rele

¹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995, vol. III (P-Z), pp. 72-73

² Dorin Murariu, *Piranha și păsările*, „Orizont”, nr. 2, 2012, p. 13

³ Cf. Cornel Ungureanu, *Paul Eugen Banciu și ai săi*, „Orizont”, nr. 2, 2012, p. 2

⁴ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. cit., pp. 337-243

⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. cit., p. 337

⁶ *Ibid.*, vol. cit., p. 342

⁷ Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 2

⁸ *Ibid.*, p. 2

⁹ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 13

¹⁰ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995, vol. II (E-O), pp. 227-228

¹¹ Cristian Ghinea, *Paul Eugen Banciu – Piranha, sau dilema Judecătorului*, „Paralela 45”, nr. 6788, 2012, p. 2

¹² v. și Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 13

¹³ Dorin Murariu, *op. cit.*, p. 13

¹⁴ Cristian Ghinea, *op. cit.*, p. 2

15. Călătorie printre povestiri

¹ I. L. Caragiale, *Schițe și amintiri*, II, *Lanțul slăbiciunilor*, B. P. T., București, Editura Minerva, 1972, p. 313

16. *Imago mundi*

¹ Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, Editura Humanitas, București, 1990, p. 12

² *Ibid.*, pp. 19-20

³ *Ibid.*, p. 21

⁴ Dorin Murariu, *El, scriitorul...*, „Banat”, nr. 3, 2008, p. 3

Concluzii

¹ Adrian Dinu Rachieru, *Invenția grifonică*, „Orizont”, nr. 17, 1986, p. 6

² Ioan Ardeleanu, *Un roman parabolic – Somonul roșu de Paul Eugen Banciu*, „Banat”, nr. 1-2, 2005, p. 2

³ Cf. Constantin Buiciuc, *Paul Eugen Banciu*, vol. *Oglinda lui Narcis*, Timișoara, Editura Marineasa, 2010, p. 237

BIBLIOGRAFIE

OPERA

- Casa Ursei Mari* (roman), Cluj, Editura Dacia, 1978
- Reciful* (roman), Timișoara, Editura Facla, 1979
- Sărbătorile* (roman), București, Editura Albatros, 1981
- Zigguratul* (roman), București, Editura Cartea Românească, 1982
- Muflonul*, vol. I (roman), Timișoara, Editura Facla, 1986
- Muflonul*, vol. II (roman), Timișoara, Editura Facla, 1988
- Casa de pânză* (roman), Timișoara, Editura Excelsior, 1995
- Demonul discret* (roman), Timișoara, Editura Excelsior, 1996
- Noaptea strigoilor (Martorul)* (roman), Timișoara, Editura Amarcord, 1996
- Picătura de cucută* (eseuri), Colecția *Texte de frontieră*, Iași, Editura Institutului European, 1997
- Remora (Jucătorul)* (roman) Timișoara, Editura Augusta, 1998
- O călătorie cu aero-planul peste muntele erodat* (proză scurtă), Timișoara, Editura Marineasa, Timișoara, 1999
- Marii fericiți (Prorocul)* (roman), București, Editura Du Style, Colecția *Romanul românesc contemporan*, 2000
- Infinitul rău. Eseuri, Scriptorium*, Serie îngrijită de Lucian Alexiu, Timișoara, Editura Anthropos, 2001
- Grădina lui Epicur. Eseuri, Scriptorium*, Serie îngrijită de Lucian Alexiu, Timișoara, Editura Anthropos, 2003
- Somonul roșu (Omul)* (roman), Timișoara, Editura Hestia, 2004

Luna neagră (Lucifericul) (roman), Timișoara, Editura Hestia, 2005

Exerciții de exil interior. Eseuri, Scriptorium, Serie îngrijită de Lucian Alexiu, Timișoara, Editura Anthropos, 2006

Omul abstract. Eseuri, Timișoara, Editura Anthropos, 2008

Piranha. Roman, Timișoara, Editura Anthropos, 2012

Singurătatea luminii, Timișoara, Editura Anthropos, 2012

EXEGEZA

Ardeleanu, Ioan, *Un roman parabolic – Somonul roșu de Paul Eugen Banciu*, „Banat”, nr. 1-2, 2005, pp. 2; 7
Albu, Florența, *Debut: Paul Eugen Banciu*, „Viața românească”, nr. 7, 1979, pp. 55-56

Arieșanu, Ion, *Teme și caractere*, „Orizont”, nr. 15, 1979, p. 1

Armanca, Brândușa, *Romane ale spațiului provincial*, „Orizont”, nr. 33, 1984, p. 4

Bachelard, Gaston, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, București, Editura Univers, 1997

Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, București, Editura Univers, 1995

Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimității*, București, Editura Univers, 1999

Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile voinței*, București, Editura Univers, 1998

Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, București, Editura Univers, 1989

Baltrušaitis, Jurgis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni*, București, Editura Meridiane, 1981

- Banciu, Paul Eugen, *Generația ce-și scrie textele direct pe computer are o cu totul altă axiologie*, „Familia”, nr.10, 1998, pp. 46-49
- Banciu, Paul Eugen, Birăescu, Aquilina, *Timișoara literară. Dicționar bibliografic al membrilor Uniunii Scriitorilor – Filiala Timișoara*, Timișoara, Editura Marineasa, 2007, pp. 34-37
- Berca, Olimpia, *Dicționar al scriitorilor bănățeni*, Timișoara, Editura Amarcord, 1996, pp. 20-22
- Birăescu, Aquilina, Zărie, Diana, *Scriitori și lingviști timișoreni (1945-1999). Dicționar bibliografic*, Timișoara, Editura Marineasa, 2000, pp. 22-24
- Borges, Jorge Luis, Guerrero, Margarita, *Cartea ființelor imaginare*, Iași, Editura Polirom, 2006
- Braga, Corin, *Paul Eugen Banciu, Zigguratul*, „Tribuna”, nr. 31, 1983, p. 3
- Buiciuc, Constantin, *Paul Eugen Banciu*, vol. *Oglinda lui Narcis*, Timișoara, Editura Marineasa, 2010, pp. 235-241
- Buiciuc, Constantin, *Paul Eugen Banciu, Luna neagră*, „Banat”, nr. 3, 2006, p. 5
- Buiciuc, Constantin, *Paul Eugen Banciu, Somonul roșu*, „Reflex”, nr. 10-11-12, 2004, p. 22
- Buiciuc, Constantin, *Paul Eugen Banciu, Somonul roșu*, „Banat”, nr. 1-2, 2005, p. 2
- Cârlugea, Z., *Acumulări și consolidări*, „Luceafărul”, nr. 52, 1986, p. 2
- Cernătescu, Radu, *Întoarcerea romanului risipitor*, „Luceafărul”, nr. 24, 1995, p. 5
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995
- Chifor, Vasile, *Paul Eugen Banciu, Casa Ursei Mari*, „Steaua”, nr. 7, 1979, p. 54
- Chifor, Vasile, *Romanul unui oraș*, „Tribuna”, nr. 41, 1979, pp. 2-3

Chevereșan, Cristina, *Când jocurile înlocuiesc realitatea*, „Orizont”, nr. 9, 1998, p. 23

Coman, Mihai, *Mitologie populară românească*, București, Editura Minerva, vol. I (*Viețuitoarele pământului și ale apei*), 1986; vol. II (*Viețuitoarele văzduhului*), 1988

Condurache, Val, *Paul Eugen Banciu: Sărbătorile*, „Transilvania”, nr. 3, 1982, p. 5

Cornea, Rareș, *Un debut „prelungit”*, „Transilvania”, nr. 3, 1979, p. 3

Cosma, Anton, *Romanul românesc contemporan*, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 1998, pp. 160-161

Craia, Sultana, *Ficțiunea și realul*, „Luceafărul”, nr. 5, 1983, pp. 1; 7

Cubleșan, Constantin, *Sub zodia șansei*, „Tribuna”, nr.10, 1979, p. 3

*** *Dicționarul General al Literaturii Române*, vol I, A-B, București, Editura Univers Enciclopedic, 2004, pp. 354-346

Dram, Constantin, *Nevoia pactului cu diavolul*, „Convorbiri literare”, nr. 10, 2005, pp. 48-49

Dram, Constantin, *Personajul și măștile sale*, „Convorbiri literare”, nr. 10, 1998, p. 24

Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, Editura Humanitas, 1995

Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, București, Editura Humanitas, 1994

Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, București, Editura Humanitas, 1992

Ghinea, Cristian, *Paul Eugen Banciu — dilema științei în umbra morții*, vol. *Pasajul discret*, Timișoara, Editura Anthropos, 2010

Ghinea, Cristian, *Paul Eugen Banciu – Piranha, sau dilema Judecătorului*, „Paralela 45”, nr. 6788, 2012, p.2

- Ghinoiu, Ion, *Vârstele timpului*, București, Editura Meridiane, 1988
- Glăvan, Gabriela, *Despre fericire și demonii ei*, „Orizont”, nr. 2, 2001, p. 22
- Goci, Aureliu, „*Tradițional*” și „*modern*”, „Luceafărul”, nr. 26, 1989, p. 6
- Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1983
- L. N., *Cyber-sentimentul exilului*, „Paralela 45”, nr. 5137, 2006, p. 8
- Manolescu, Nicolae, *Două debuturi*, „România literară”, nr. 29, 1979, p. 9
- Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române, De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum, 2000, p. 490
- Mihăieș, Mircea, *Creația este un control asupra vieții și a morții*, <http://www.orizontliterar.ro/mihaies.htm>, nr. 11, 2003
- Mihăieș, Mircea, *Rătăcirii calculate*, „Luceafărul”, nr. 37, 1980, p. 3
- Munteanu, Cornel, *Paul Eugen Banciu, Muflonul*, „Familia”, nr. 5, 1989, p. 4
- Murariu, Dorin, *Chipul lumii noi în proza lui Paul Eugen Banciu*, „Banat”, nr. 3, 2008, p. 3
- Murariu, Dorin, *El, scriitorul...*, „Banat”, nr. 3, 2008, p. 3
- Murariu, Dorin, *Fluxul epic*, „Orizont”, nr. 25, 1987, p. 2
- Murariu, Dorin, *Mirajul provinciei*, „Orizont”, nr. 3, 2008, p. 13
- Murariu, Dorin, *Piranha și păsările*, „Orizont”, nr. 2, 2012, p. 13
- Murariu, Dorin, *Provincie și valoare*, Timișoara, Editura Eubee, 1998
- Murariu, Dorin, *Umbra scribului. Eseu asupra prozei lui Paul Eugen Banciu*, Timișoara, Hestia & Anthropolos, 2008
- Odangiu, Marian, *Conștiință colectivă și formulă românească*, „Orizont”, nr. 15, 1979, p. 3

- Odangiu, Marian, *Prozatori la a doua carte*, „Orizont”, nr. 21, 1981, p. 3
- Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existență*, București, Editura Minerva, 1977
- Perian, Gheorghe, *Paul Eugen Banciu. Muflonul*, „Familia”, nr. 11, 1986, p. 2
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, București, Editura Fundației Luceafărul, 2001, p. 749
- Pop-Corniș, Marcel, *Între narațiunea baladescă și romanul parabolic*, „Orizont”, nr. 15, 1979, p. 3
- Pop-Corniș, Marcel, *Paul Eugen Banciu și arhitectura narațiunii*, „Orizont”, nr. 20, 1980, p. 3
- Pop-Corniș, Marcel, *Paul Eugen Banciu*, „Orizont”, nr. 2, 1983, p. 2
- Popescu, Titus, *Jurnal de lectură*, „Transilvania”, nr. 10, 1986, pp. 38-40; 51
- Rachieru, Adrian Dinu, *Comunități de tranziție*, „Luceafărul”, nr. 15, 1985, pp. 1; 7
- Rachieru, Adrian Dinu, *Hotelul purtat prin cer*, „Luceafărul”, nr. 3, 1997, p. 7
- Rachieru, Adrian Dinu, *Invenția grifonică*, „Orizont”, nr. 17, 1986, p. 6
- Rachieru, Adrian Dinu, *Studiu de etapă*, „Luceafărul”, nr. 15, 2005, p. 5
- Rachieru, Adrian Dinu, *Sub acoperișul parabolei*, „Orizont”, nr. 35, 1988, p. 2
- Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, vol. IV, Cluj, Editura Dacia, 2004, pp. 351-354
- Ruja, Alexandru, *Dicționar al scriitorilor din Banat*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005, pp. 73-80
- Ruja, Alexandru, *Eroul întemeietor*, „Luceafărul”, nr. 11, 1987, p. 3
- Ruja, Alexandru, *Labirint critic*, „Orizont”, nr. 3, 2012, p. 15

Ruja, Alexandru, *Parte din întreg*, vol. I, Timișoara, Editura de Vest, 1994, pp. 67-75

Ruja, Alexandru, *Parte din întreg*, vol. II, Timișoara, Editura Excelsior, 1999, p. 15-21

Ruja, Alexandru, *Redescoperirea miturilor*, „Luceafărul”, nr. 42, 1986, p. 3

Ruja, Alexandru, *Regresiunea în timp*, „Orizont”, nr. 5, 2005, p. 14

Sasu, Aurel, *Dicționarul biografic al literaturii române*, vol. I (A-L), Pitești, Paralela 45, 2006, pp. 101-102

Șerban, George, *Realitate fictivă și ficțiune reală*, „Orizont”, nr. 15, 1979, p. 3

Șerban, George, *Sărbătoarea ca parabolă*, „Orizont”, nr. 14, 1982, p. 1

Șerban, Robert, *Pentru mine creația nu este un refugiu, e un scop*, „Luceafărul”, nr. 26, 1999, pp. 12-13

Ștefănescu, Alex, *Paul Eugen Banciu, Remora (Jucătorul)*, „România literară”, nr. 49, 1998, p. 4

Țâțu, Claudia, *Casa de pânză: adăpost sau locuință?*, „Orizont”, nr. 8, 1995, p. 5

Ulici, Laurențiu, *Literatura română contemporană*, I. *Promoția '70*, București, Editura Eminescu, 1995, p. 383

Ulici, Laurențiu, *Romancieri (IV)*, „România literară”, nr. 11, 1979, p. 11

Ungureanu, Cornel, *Paul Eugen Banciu, Casa Ursei Mari*, „Orizont”, nr. 6, 1979, p. 2

Ungureanu, Cornel, *Paul Eugen Banciu și ai săi*, „Orizont”, nr. 2, 2012, p. 2

Ungureanu, Cornel, *Pe cont propriu*, „Orizont”, nr. 52, 1987, p. 4

Ungureanu, Cornel, *Paul Eugen Banciu schimbă prefixul*, „Orizont”, nr. 17, 1993, p. 2

Ungureanu, Cornel, *Prozatorii, continuitate și alternative*, „Orizont”, nr. 1, 1997, p. 10

- Ungureanu, Cornel, *Realul și posibilul*, „Orizont”, nr. 11, 1983, p. 2
- Ungureanu, Cornel, *Romanul alegoric și personajele sale neascultătoare*, „Orizont”, nr. 5, 1996, p. 10
- Urian, Tudorel, *Paul Eugen Banciu și strategia sa narativă*, „Orizont”, nr. 51, 1985, p. 2
- Ursănescu, Roxana, *În marginea destinului exemplar al Somonului roșu*, „Convorbiri literare”, nr. 3, 2005, p. 141
- Vasile, Geo, *Patimile după Mihai și decăderea tribului*, „Contemporanul”, nr. 37, 2002, p. 6
- Vasile, Geo, *Proza românească între milenii. Dicționar de autori*, București, Casa Editorială Odeon, 2001, pp. 22-25
- Vasile, Geo, *Un roman onorabil*, „România literară”, nr. 29, 2005, p. 9
- Vasile, Geo, *Viața Magdalenei pe când își vampiriza clanul*, „Luceafărul”, nr. 39, 1998, p. 16
- Vasilescu, Mircea, *Creație și realitate*, „România literară”, nr. 30, 1986, p. 11
- Villari, Rosario (coordonator), *Omul baroc*, Iași, Editura Polirom, 2000
- Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români*, vol. I (A-C), București, Editura Fundației Culturale Române, 1995, pp. 167-169

CUPRINS

Argument / 5

1. Femininul arhetipal / 9

2. Refugii / 27

3. Viața ca ritual / 43

4. Terasă polisemantice / 64

5. Cartea oglinzilor / 85

6. Povestea ca mântuire / 108

7. Un eldorado distopic / 121

8. Martori și strigoi / 139

9. Animale de pradă / 151

10. Despre fericire / 164

11. Somonul din bolul de sticlă / 181

12. Magicianul Faust / 188

13. Litere rele / 194

14. Închiderea cercului / 211

15. Călătorie printre povești / 218

14. *Imago mundi* / 222

Concluzii / 238

Note / 243

Bibliografie / 262

Apărut : 2012
Tiparul executat la
Tipografia Waldpress
TIMIȘOARA
ROMÂNIA

Moment de răscruce în proza lui Paul Eugen Banciu, *Noaptea strigoilor (Martorul)* certifică încheierea ciclului de romane construite în jurul Burnei, deschizând un nou proiect, *Traversarea cercului*. [...]

Somonul roșu se deschide asupra a doi *topoi* esențiali: orașul și casa. Ștefan Itu, eroul romanului, peregrinează labirintic pe străzile Sibiului, orașul natal, deopotrivă spațiu al incertitudinii, înrudit cu tablourile lui Giorgio de Chirico. Casa copilăriei poate readuce în memorie frânturi din filmele neorealiste italiene, însă va juca rolul de centru și ferment al întâmplărilor. [...]

Dacă în *Somonul roșu* casa dispunea de puteri ocrotitoare, în *Luna neagră* pare să le fi pierdut: luna proiectează asupra-i prevestiri funeste. Punct fictiv pe cer, dar cu importanță capitală în astrologie, Luna Neagră poate sugera intangibilul, hiperluciditatea dureroasă, singurătatea, vidul absolut, elementul tenebros Tamas, karma ce trebuie ispășită.

Un roman ce pare să consfințească credința – sau obsesia – în prezența magicului printre noi... La granița dintre real și magic se situează și eroul (cu destin) excepțional al acestui roman, aparent o fabulă simplă, rescriere a mitului lui Faust, cu accent asupra cadrului social și asupra personajelor perechi. Sub semnul metamorfozei se află și protagonistul, doctorul Mihai Constant, care debutează sub chipul savantului faustic – doar una dintre numeroasele măști ce i se vor așeza și desprinde de pe obraz de-a lungul poveștii.